目　录

[P]

阿　米
(AMY, Gilbert)

法国作曲家、指挥家。1936年8月29日生于巴黎。年幼时学习钢琴，但对建筑、文学、哲学方面也广有兴趣。1955—1960年就读于巴黎音乐学院，师从米约、梅西昂等学习作曲、音乐分析、和声、对位、赋格等专业课程，其间还几度参加达姆斯达特的暑期现代音乐讲习班；1962年任巴黎奥德翁(Odéon)剧院的指挥助理；1965年开始向布列兹学习指挥，两年后接替布列兹在"音乐天地"的乐队指挥之职；1973年任法国电台音乐顾问；1976—1981年被聘为法国广播电台新爱乐乐团常任指挥。由于他杰出的音乐活动，曾多次获得巴黎市和法国的音乐大奖。1984年起任里昂高等音乐学院院长至今。

阿米的创作风格是严肃、精致、抒情而抽象的，从他的作品中可以体察到德彪西、梅西昂式的法国传统乐派与后韦伯恩乐派影响的巧妙综合。较有影响的作品有：《创意》之一、之二(Inventions Ⅰ、Ⅱ，室内乐，1959—1961)、《短诗集》(Cahiers d'epigrammes, 钢琴，1964)、《展开的空间》(Un espace déployé，女高音与两组乐器，1972)、《在地狱的时节》(Une saison en enfer,钢琴、打击乐、人声与磁带录音机，1980)、《序曲》(Praeludiun,管弦乐，1986)。

展开的空间 (Un espace déployé) 女高音与两组乐器

作于1972年。1973年3月10日由巴黎交响乐团在巴黎"议会大厦"首演，索尔蒂(S·G·Solti)指挥。

从20世纪60年代末开始，在欧洲激进的作曲家们中间，存在着一种对"后序列主义"离异的普遍倾向，人们希望摆脱写作技术中过于僵化的数理逻辑，探寻一种更自由、更富于人性的音乐语言。《展开的空间》就是在这种意识的导向下构思的。标题有点瓦列兹式的美国腔，音响华丽而精致，属阿米自步入作曲领域以来的20余年中最开展、最有意义的一部作品。

两组乐器的数量不等。A组包括基本的弦乐(50人左右)、木管、铜管、打击乐、钢琴和电子风琴，犹如乐队协奏曲的"协奏部"(Ripieno)，配器丰满厚实，

主要承担大块音响的展示。B组由独奏乐器组成，包括18件弦乐、羽管键琴、木琴、颤音琴、钟琴、竖琴、电吉它等音色明亮清新的乐器，颇像协奏曲的“主奏部”(Concertino)，承担一些较为细腻、有个性而又不乏技术难度的演奏。

全曲有三个乐章:(1)“奏鸣曲”(Sonate);(2)“浪漫曲”(Lied);(3)“应答圣歌”(Antiphnie)。它们在长度、力度和织体的密度上都极不相称，形式上与传统的交响套曲无关;但就各乐章的个性而言，听者不难发现它们与各自命题的古老形式均有联系。人声基本上是独立表现，但并不贯串始终。第一乐章没有人声;第二乐章中女高音与乐队有短暂的融合，唱词是马拉美的一些短小的诗节;第三乐章有一段人声的独立表现，然后是小单簧管的华丽段落与重叠在人声之上的圆号独奏，此后再没有人声出现。

整个曲乐都建立在一个独特的七声音列之上:“5、6、7、#2、4、#4、#6”，无论从旋律或和声的结构中，都可以时时听到这个音列的上行形式。

(杨通八)

巴 比 特
(BABBITT, Milton)

美国作曲家。1916年5月10日生于费城。他先后在北卡罗来纳大学、宾西法尼亚大学和纽约大学学习音乐与数学。他的作曲教师包括菲利普·詹姆斯(Philip James)和马里恩·鲍尔(Marion Bauer)。他在普林斯顿大学读研究生时，曾随罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)学习，后留校任教。第二次世界大战期间，在华盛顿和普林斯顿从事教学工作。1948年回到普林斯顿大学音乐系。1959年被选为全国文学艺术学会会员。由于他对电子音乐有研究，因此就任普林斯顿电子音乐中心的主任。

他是整体序列音乐的主要倡导者。这种音乐不仅对音高进行序列控制，而且对力度、时值、音色、音区等其他参数进行控制。韦伯恩对他的早期音乐颇有影响。他的作品在结构上非常复杂，在许多细节上都采用序列手法。他把他的创作与精确的科学联系在一起，把艺术中的理性因素提高到感性因素之上。他推崇理性音乐，是极端理性主义的一个主要倡导者。他在普林斯顿大学任教不久就对用合成器制造音响发生了兴趣。在纽约的哥伦比亚—普林斯顿电子音乐中心，他用RCA合成器来完成他的想法，创作了《为合成器而作的乐曲》(1960—1961)和《为合成器而作的合奏》(1962—1964)。在这两首乐曲中，他发掘了电子音乐新手段的各种可能性。他的作品不很多，最有名的是《幻像与祈祷者》(Vision and Prayer,1961)、《菲洛梅尔》(Philomel, 1963)。

菲洛梅尔 (Philomel) 女高音和四轨磁带录音机

歌词是约翰·霍兰德(John Hollander)根据古罗马诗人奥维德(Ovid)的诗《变形记》(Métamorphoses)中的一段改写成的，这是一个关于诗人最宠爱的鸟——夜莺——传来的古希腊神话。

雅典国王潘蒂恩有两个女儿，一个叫普罗克妮，另一个叫菲洛梅尔。普罗克妮嫁给了色雷斯国王特里斯，并生了个儿子叫伊泰斯。几年后，普罗克妮想念妹妹，让她丈夫乘船到雅典把菲洛梅尔接来。归途中，特里斯对他的妻妹起

了坏心，一踏上自己的国土就把她领进森林，奸污了她，并割掉了她的舌头使她不能讲话。菲洛梅尔被囚禁了一年之久。后来，她把自己的遭遇编进花毯的图画里，并通过仆人送给普罗克妮王后。王后明白了其中的意思，设法找到了菲洛梅尔，并趁每年一度举行的酒神节的机会让她化装进入宫内。普罗克妮决心为妹妹复仇，她杀死了儿子，把他的尸体做成她丈夫的美味佳肴，把他的头颅掷向特里斯。两姐妹逃进森林，特里斯在后追赶。当他快要追上她们时，神把他变成一只戴胜鸟，这是一种会把自己的窝搞脏的鸟。普罗克妮变成了一只燕子，而菲洛梅尔则变成了夜莺。

巴比特的《菲洛梅尔》是从她刚刚开始变形之时开始的。乐曲分成三段：第一段，刚刚变成的夜莺结结巴巴地试图寻找自己的声音，她竭力表达自己经历的痛苦，但只能唱出单个的音或几个连起来的音。这段以霍兰德的诗句结束："啊，人是软弱的，神是强大的……这哼哼声是什么？我正在变，我自己的歌……"。第二段是回声之歌，菲洛梅尔在与森林中鸟类对话时，接受了她新的现实。第三段中，她放开歌喉，倾诉她的心灵。

乐曲建立在一个序列上，巴比特不仅从中得到作品的十二音的音高材料，而且还从这个序列中设计出节奏、力度和音色。这个严格构成的统一体并没有排除多样性变化和极强的表现力。

在这部现场表演者与磁带录音机结合的作品中，现场演唱的女高音由录在磁带上的女高音重复造成回声效果，电子合成器音乐则作为背景。电子装置改变了录在磁带上的声音，展现了菲洛梅尔"在树林中听到的、她认为她听到的、她自己头脑中想像的东西"等等。现场的声音与合成器的声音交织在一起，成为一个整体。

(刘红柱)

巴　迪
(BADY,Jack)

新西兰作曲家。1944年生于新西兰的特阿洛哈。早年就读于奥克兰大学，随特瑞曼(R·Tremain)和麦可尼(R·Maconie)学习作曲。毕业后赴欧洲，先后在西德随卡杰尔(M·Kagel)和在荷兰随考涅格(G·M·Koenig)进修。返国后，他任教于威灵顿的维多利亚大学音乐系，并曾在雅加达的印度尼西亚音乐学院任客席教授。

巴迪的音乐创作深受世界各地的民俗文化的影响，力图摆脱欧洲文化中心主义的束缚，以真实再现民俗音乐的本原精神为宗旨。近年来他对亚洲文化，特别是印尼和中国的民俗音乐深感兴趣，1987年曾来中国，深入西南地区从事民间采风，并用采风所得的素材进行创作。1993年再次来华，在中国音乐学院讲学。

除创作常规样式的音乐作品之外，巴迪也擅长于录音带(电子)音乐、混合媒介音乐以及各种现代音乐样式的创作。他的作品在新西兰和国外被广泛演出。

巴迪也是一位国际知名的民族音乐学家及音乐活动家，曾五次出席联合国教科文组织的作曲家论坛，两次出席联合国教科文组织的亚洲音乐会议。

街头音乐 (Musik Dari Jalan) 录音带作品

1975年为新西兰著名作曲家里尔本60寿辰音乐会而作。作品以在印尼雅加达街头现场录制的音响资料为素材加以制作而成。这是一种“具体音乐”(Concrete music)样式的、可以称之为“声音摄影”的作品。作曲家通过对街头的各种真实音响，如汽车声、商贩敲击响器及叫卖吆喝、街头艺人表演及孩童嬉耍等声音素材的拼接编排，展示出一幅富于生活气息和民俗情趣的街景音画。从中使人体察到那里的人民在贫苦、艰辛的生活中洋溢出来的生命活力。该作品于1976年法国布吉斯国际电声音乐节的作品比赛中获首奖。

节奏三章 (Three Rhythmics) 钢琴二重奏

作于1986年。作品不像通常乐曲以旋律为主线，而将注意力集中在节奏方面。全曲分三章：(一)“击鼓”(Drumming)。乐曲以非洲鼓乐中复杂多变的节奏为素材，用回旋曲式架构而成。(二)“间奏曲”(Interlude)。以徐缓的散板开始，逐步过渡到有规律的节奏型。乐曲体现出一种纯节奏性的抒情风格。(三)“固定音型”(Ostinato)。这一章用十二音序列写成，但其特色仍在节奏方面：高声部以十六分音符的律动为主，低声部以八分音符的律动为主，两个节奏层次内部又有多变的节奏型组合，在错综的交织中，形成极富筋肉感的节奏动力。

三首采风曲 (Three Transcriptions) 弦乐四重奏

1987年应美国克罗诺四重奏团之约而作。1988年由该团在旧金山首演。全曲三段音乐分别以三种不同地区的民间音乐为蓝本加以移植改编而成。第一乐章是用弦乐实音、泛音与拨奏的不同音色的配合，模拟中国彝族口弦音

乐的音响与韵律。第二乐章是以非洲马达加斯加一种古老的弹拨乐器"瓦利哈"琴演奏的乐曲为素材加以改编而成。第三乐章以快速的2+2+3复节拍贯穿始终,生动地再现出保加利亚乡村乐队的演奏风格与节日舞蹈的欢快气氛。

内地(Interior) 室内乐与录音带音乐

1987年应新西兰卡尔汉室内乐团之约而作。标题《内地》系指中国西南内地。作品以谱写的乐队音乐的演奏与录制的中国西南地区的民间音乐的放送相结合(这是一种被称为"混合媒介音乐"的样式)。全曲分三个部分:第一部分混合凉山彝族口弦音乐的录音;第二部分混合贵州山区三名农村妇女演唱民歌的录音;第三部分混合贵州苗族和仡佬族的芦笙演奏的录音。全曲不但真切地重现了中国内地的民俗风情,而且寄托着作曲家对中国人民的友好感情。

(高为杰)

班 克 斯
(BANKS, Don)

澳大利亚作曲家。1923年10月25日生于墨尔本一个职业爵士音乐家家庭。自幼学习钢琴,并会演奏长号、萨克管、小提琴和吉它等多种乐器。他经常参加父亲的爵士乐队的演奏,且很快成为一名编配乐曲的能手。1948年入墨尔本音乐学院正式学习作曲,两年后赴欧洲,先后在伦敦随匈牙利裔作曲家谢伊拜尔(M·Seiber),在萨尔茨堡随美国作曲家巴比特,以及在意大利随达拉皮科拉和诺诺学习。此间,班克斯便已有一批作品在伦敦演出而初展才华,其中有用序列技法作的《小提琴与大提琴二重奏》(曾在一次作曲比赛中获奖),《嬉游曲》(长笛与弦乐三重奏,曾入选国际现代音乐节音乐会)以及《四首管弦乐曲》(由伦敦爱乐乐团演奏)等。1953年起,他客居伦敦。在滞留英国的初期,班克斯为谋生计,不得不从事抄谱和轻音乐编配的工作,稍后则为电影作曲(他曾为60部以上的电影作曲)。直到60年代,班克斯才有机会获得为音乐会演出作曲的委约,并通过一系列作品的问世逐步确立了其严肃音乐作曲家的名声。

班克斯虽久居国外,但一直心系故土。他认为他的作品都是属于澳大利亚的。他的音乐表现了澳大利亚人特有的性格,那就是无拘无束的欢笑,纯朴憨厚的抒情,以及早期拓荒者的坚韧精神。他的音乐也描绘澳大利亚的景色

——阳光普照的大地，强烈的自然色彩，葱郁的草原以及严酷的沙漠。他的这种音乐品格，不论在他用十二音序列技法还是用他自幼便钟爱的爵士音乐为素材写成的作品中，都得到充分的体现。班克斯善于用最简单的音乐材料及音响手段造成崭新、鲜明的效果，这使他的作品具有一种简洁的风格。

班克斯于1973年回国定居，被任命为澳大利亚议会的音乐委员会主席和堪培拉音乐学院作曲和电子音乐系主任，1978年他又成为悉尼音乐学院作曲研究院的主任。在他逝世(1980年)前不久，他被墨尔本大学授予荣誉博士学位，并荣获澳大利亚国家勋章。

插曲三首 (Three Episodes) 长笛与钢琴

1964年应澳大利亚著名长笛演奏家维塔克尔(D·Whittaker)之约而作。同年在伦敦首演，当时担任钢琴伴奏的是作曲家本人。这部作品是作曲家用十二音无调性技法写成的，音乐内向而抽象。第一首乐曲以一个低沉而缓慢的，在狭窄的音程间徘徊的动机为基础，不时插入突发性骚动不安的乐句以形成对照，似乎是表现内心的惊恐和冲突。第二首乐曲是冥想式的，旋律具有宣叙性，像是内心独白。第三首乐曲较富节律性，音乐呈现出明快而肯定的性格。

全曲演奏约9分48秒。

联结 (Nexus) 交响乐与爵士乐

作于1971年。该曲的特殊之处在于同时使用两个乐队——正规的交响乐队与爵士乐队来演奏。班克斯出生于爵士音乐世家的背景，使他一生都保持着对爵士乐的迷恋。在这首乐曲中，作曲家将古典音乐与爵士音乐的两种写法与两种演奏方式以并置的形式结合起来。按作曲家自己的说法，这是一部属于"第三流派"(Third stream)——即将严肃音乐与通俗音乐合而为一那种类型的作品。乐曲色彩丰富，通俗易懂，但又不失高雅的气度。

弦乐四重奏曲四首 (Four Pieces for String Quartet)

1971年受英国卡迪夫大学音乐学院委约而作。第一首乐曲以一个和弦和一个曲调片断为基础来发展，三部性结构富于明显对比。第二首乐曲以开始呈示的8音动机为核心材料，并以一种所谓"相位变化"(Phase)的技巧——即各声部以不同速度演奏同一动机以形成声部间不断变异的音结合关系——来加以展开。第三首乐曲是非常抒情的慢板，曲调优美纯朴。第四首乐曲则是

快速的类似谐谑曲的终曲。

(高为杰)

巴 伯
(BARBER, Samuel)

美国作曲家。1910年3月9日生于宾西法尼亚州的西切斯特，1981年1月23日卒于纽约。他6岁开始学习钢琴，一年后作曲。14岁进入费城的科蒂斯音乐学院，从罗萨里奥·斯卡莱罗(Rosario Scalero)学习作曲，从伊莎贝拉·范格洛娃(Isabelle Vangerova)学习钢琴，从埃米利奥·德·戈高尔扎(Emilio de Gogorza)学习声乐。他从18岁开始正式作曲，23岁时费城交响乐团演奏了他的管弦乐作品《造谣学校序曲》。1935年和1936年他获得普利策奖和罗马大奖。在罗马，他完成了《第一交响曲》并在萨尔茨堡音乐节上演出。回国后任职于科蒂斯音乐学院，教授作曲和配器。第二次世界大战期间在空军服役，战后在纽约州基梭山中的"摩羯宫"寓所隐居，他的大部分作品是在那里完成的。1958年和1963年，他的歌剧《瓦涅萨》和《钢琴协奏曲》分别获得普利策奖，1959年被授予哈佛大学荣誉博士。他还担任过联合国教科文组织(UNESCO)所属的国际音乐理事会的副主席。

巴伯是与科普兰和格什文并列、其作品为最常演出的美国作曲家之一。他的歌曲、合唱、钢琴和室内乐作品，成为美国音乐家保留曲目的一部分。他的创作既尊重传统同时又有创新，形成了一种独特的风格。他吸收现代音乐的某些技法，但从未沉溺于盲目的实验之中(因为他是很少几位受过歌唱训练的作曲家之一，这也许有助于说明他音乐中的抒情性本质)。由于他对广大听众的关注，保证了他对大型体裁、优雅的技术和高尚趣味的把握，其结果，他的作品经常被上演，很受欢迎。他的许多作品虽受文学作品的暗示但却不是标题音乐；和声音响严峻但基本调性稳固、富于表情；节奏线条明显而又不失却统一。大约从1939年的《小提琴协奏曲》之后，他的和声开始有所扩展，变得更不协和。对巴伯来说，对位是重要的，他写作得轻松自如。他的音乐节奏多样、饶有情趣，配器色彩丰富、生动。他的美国背景在《远足》(1944)、《四首钢琴小品》、舞剧《纪念册》(1952)等作品中得以具体体现。美国的新古典主义风格在40年代进入他的创作，如钢琴奏鸣曲(1949)。他最好的音乐可以在声乐作品中看到。从短小的抒情小曲到大型的戏剧性歌曲，在情绪上多种多样，

有的高度复杂，有的幽默，有的充满悲剧性，它们的显著特点是歌词的高雅和声乐写作技巧的精湛。

弦乐广板 (Adagio For Strings) 弦乐合奏　Op.11

作于1937年。这是巴伯所有作品中流行最广的一首乐队作品。最初是一首弦乐四重奏(b小调，1936作)中的慢乐章，后来被作曲家本人改编成弦乐合奏曲。改编后的版本于1938年11月5日由托斯卡尼尼指挥美国国家广播公司(NBC)交响乐团演出，在美国和欧洲均极受欢迎。

音乐建立在一个单一的乐思上，人们可以在第一小提琴上立即听到。然后其他乐器组把它接过来进行卡农式的处理，最后把它继续推向一个激动人心的高潮。作品结束时安然地回到开始的平静。此首乐曲感情真挚，表情丰富，显示出巴伯音乐抒情性的本质特征。

随笔二首 (Essays No.1 and 2) 管弦乐　Op.12、17

分别作于1937年和1942年。第一首于1938年11月5日由托斯卡尼尼指挥美国国家广播交响乐团首演，第二首于1942年4月16日由瓦尔特指挥纽约爱乐乐团首演。作曲家为这两首短小的乐队作品选择了文学性的标题是颇有意趣的，因为每部作品都非常类似于一篇文章，采用散文家精心构思其作品的方式，从命题开始，然后加以分析、展开，最后得出一个富有逻辑的结论。

第一首在织体上比第二首更清晰，是一首谐谑曲，由一连串简单的主题组成(严肃的行板、很快的快板和谐谑曲)，这些主题向前而不是在狭小的范围内自由展开。主题开始建立起来的平静气氛，在作品的结尾又得以恢复，以一种提问式的语气结束全曲。中间部分有一个圆号演奏的雄壮威武的主题。

第二首在结构上更匀称，三个主题(第一个由长笛、第二个由中提琴、第三个由铜管奏出)在一个赋格段中展开并且达到戏剧性的高潮。结束部紧接在一个很强的主要主题的重复之后，低音部暗示出第三主题。

瓦涅萨 (Vanessa) 四幕歌剧　Op.32

由吉安·卡罗·梅诺蒂(Gian Carlo Menotti)撰写剧本，1958年1月15日于纽约大都会歌剧院首演。

《瓦涅萨》是巴伯的第一部歌剧，是他艺术上成熟的代表之作，同时也是当代具有重要意义的美国歌剧作品之一。歌剧首演时，梅诺蒂任舞台导演，

比顿设计服装和布景，米特罗波洛斯指挥。该剧创下了在大都会歌剧院上演三个季节的纪录，同时也是第一个在萨尔茨堡音乐节上演出的美国歌剧。

剧情发生在1905年斯堪的纳维亚半岛的一个城市里。瓦涅萨在她那阴森的男爵庄园里等待她恋人的归来已有20年。但他死了，归来的是他的儿子安纳托儿。安引诱瓦的侄女埃丽卡，并向她求婚，但遭到了拒绝，因为埃丽卡知道安不是真心爱她。安最后与瓦结婚并把她带走。现在轮到埃丽卡住进这阴暗的男爵庄园等待她恋人的到来。

巴伯不仅把他早期对声乐写作技巧的掌握与交响乐写作的深度和广度带入这部歌剧的音乐中，而且还显示出他突出的戏剧力量和制造气氛与微妙情绪的罕见天赋。他的音乐风格具有兼容并蓄的特点，其范围包括从普契尼咏叹调的感伤气质到先锋派作曲家的不协和音响与无调性，从圆舞曲和乡村舞曲的轻松音乐到瓦格纳或理查·斯特劳斯音乐剧交响性的宏伟壮丽，但音乐总是符合剧情的要求，使得这部歌剧没有失去浪漫主义歌剧的旋律和感情价值，具有丰富的感情力量。

音乐中最令人难忘的声乐段落是第一幕中老学者的圆舞曲《柳树下》，它成为声乐演唱会上最受欢迎的一首曲子。同样著名的还有第一幕中埃丽卡的咏叹调《冬天一定来得这样快吗？》；第二幕中瓦涅萨的充满深情的唱段《我们拥抱在一起》，抒情的乐队间奏曲(以前在第四幕，现在是第三幕的一部分)有时可在交响音乐会上听到；歌剧结尾时的五声部赋格“离别，绝交，寻找，保持”。

钢琴与乐队协奏曲 (Concerto for Piano and Orchestra) Op.38

希尔默(G·Schirmer)出版社为庆祝建社100周年，委托巴伯写一部钢琴协奏曲，于是，作曲家便创作了这部作品。1962年9月24日首演于纽约的爱乐大厅。约翰·布朗宁(John Browning)担任钢琴独奏，波士顿交响乐团协奏，莱茵多夫(Erich Leinsdorf)指挥。1963年，这部协奏曲使作曲家5年内第二次获得普利策音乐奖。1965年春末期间，协奏曲成为克里夫兰交响乐团旅欧演出的主要节目，独奏仍是布朗宁，指挥是乔治·塞尔(George Szell)。

第一乐章，热情的快板。钢琴独奏中有三个突出的音型，第一个是朗诵式的，第二、三个是节奏性的。乐队进入时带进了愉快的旋律，这个材料陈述之后双簧管奏出了抒情的第二主题。在华彩段和再现部之前是一个扩充的展开部。

第二乐章，坎佐纳。长笛奏出一首歌曲，然后交给钢琴独奏，而后又出现在加弱音器的弦乐上。乐队几个强有力的和弦把人们带进末乐章。

第三乐章，很快的快板。钢琴的固定低音作为背景衬托着几个主题，随后紧接的是两个对比的部分，一个是单簧管独奏(不很轻)，另一个是三支长笛、加弱音器的长号和竖琴(优美地)的演奏，但固定音型始终保持着，主要是在钢琴上。

(刘红柱)

巴 托 克
(BARTOK, Bela)

匈牙利作曲家、音乐民俗学家、钢琴家。1881年3月25日生于纳吉森特密克洛斯[1]，1945年9月26日卒于美国纽约。

巴托克从小显示出音乐天赋，10岁前就已在公众前演奏自己的作品。后来，他放弃了维也纳音乐学院的奖学金而去布达佩斯音乐学院学习钢琴和作曲。早期作品显露了勃拉姆斯、李斯特、瓦格纳和理查·斯特劳斯的影响。1905年，他开始了收集和研究民歌的工作。一生收集和整理的东欧和阿拉伯民歌近万首，为音乐民俗学和比较音乐学做出了开创性的重要贡献，他的创作也由此而发生了根本性的转折。30年代后期，由于反对纳粹法西斯，巴托克在国内受到歧视和限制，于1940年秋移居美国。在穷困中他抱病坚持创作，1945年因白血病辞世他乡。

巴托克是20世纪音乐史上屈指可数的几位经典大师之一。他的音乐是沟通传统和现代、东方和西方、严肃音乐和民间音乐的桥梁，同时以其新的语言和形式激发起同时代人创造的活力。

巴托克的一生可分为四个时期：(一)1881—1907年，童年及学生时期；(二)1908—1925年，对农民音乐作创造性转化时期，其间颇受表现主义影响；(三)1926—1937年，新古典主义风格的创作鼎盛时期；(四)1938—1945年，理想主义然而生活困顿的晚年时期。

巴托克的作品就其和农民音乐的关系可分为三类：(一) 直接以民歌改编；(二) 以民歌作主题；(三) 自己创作具有民歌韵味的主题而发展成的大型

---

① 现为罗马尼亚的希尼克劳——梅尔。

乐曲。

两幅肖像 (Two pictures) 管弦乐 Op.5/Sz.37[①]

作于1907—1908年。1911年2月12日完成配器。1916年4月20日首演于布达佩斯，I·斯特拉瑟指挥。

第一幅，"理想的肖像"(Egy ideális)。原来是为一部小提琴协奏曲构思的第一乐章，因此基本上是独奏小提琴与乐队的协奏。乐章的主题曾出现在巴托克的几部作品中，它以D、#F、A、#C的大七和弦的分解进行作为主导动机而贯串全曲。独奏小提琴奏出行板如歌的主题，乐队以模仿的方式逐渐进入，音乐越来越强。大提琴和低音提琴的进入使音乐渐慢渐弱，在小六和弦上结束第一部分。中段具有较大的展开性，以一个建立在减五度框架上的短小动机为主要素材(它在第一部分中曾出现过两次)，音响逐渐增强形成乐曲的高潮，随即进入第三部分。低音弦乐器在下属调上奏出基本主题，轻柔优雅，独奏小提琴在闪光般的弦乐和声伴奏下奏出对位的旋律，织体渐渐淡化，在轻纱一样的和声伴奏下，独奏小提琴如梦地再现了基本主题。这一乐章强调了理想形象的优美流畅，节奏清晰，和声明朗，各声部富于歌唱性，与第二乐章形成强烈的对比。

第二幅，"怪诞的肖像"(Egy torz)。仍然以D、#F、A、#C的大七和弦作为基本动机，但它扭曲变形了——类似于柏辽兹《幻想》交响乐和李斯特《浮士德》交响乐中的主题变形。这一乐章大体上分为三段，第一段是急板的三拍子舞曲，急促而杂乱，不协和的音响尖锐而戏谑。中段主题动机由第一乐章中段主题动机的减五度框架变为纯四度框架，它一次次地重复，中间穿插一些过渡性的乐句。第三段强悍而混乱，只有分解大七和弦动机的尖啸，形成了巴托克特有的尖刻、粗厉而强烈的谐谑曲式效果。

粗野的快板 (Allegro barbaro) 钢琴独奏 Sz.49

作于1911年。19世纪末20世纪初的欧洲艺术界，一些艺术家为了对抗浪漫主义过分夸张和过分精细的风格，转而从较为原始的艺术(如非洲艺术等)中寻求灵感，形成了一批"原始主义"的作品。《粗野的快板》显然也受到这

① 巴托克的作品采用两种编号："Op."是巴托克自用的符号；"Sz."则是匈牙利音乐学家A.Szöllösy名字的前两个字母，此号序为Szöllösy所定。

一思潮的影响，只不过巴托克灵感的源泉是东欧的农民音乐。在第一次世界大战的前夜，这首乐曲是与斯特拉文斯基的《春之祭》(1913)、普罗科菲耶夫的《斯基泰组曲》(1914)等作品具有相同意义的重要经典文献之一。

乐曲第一主题的旋律是A爱奥尼亚调式，音区狭窄，节奏短促，而和声却以#f小三和弦为中心。为了避免旋律中的♮C与和声中#C的矛盾，巴托克将♮C写成#B，这反映了当时巴托克的音乐语言中虽已出现综合调式的现象，但还未形成体系。第二主题以切分的伴奏与第一主题形成对比，在发展到高潮以后，第一主题以安静的情绪出现，和声中心变为♭D大七和弦。之后，第二主题再次出现，它积聚着力量，将乐曲推向了高潮。

这首乐曲代表着20世纪新的钢琴音乐的特点，它一改浪漫主义钢琴音乐歌唱性的抒情风格，开掘了钢琴的打击乐性质的效果；浪漫主义将不协和和弦作为色彩和特殊情感的描述手段，巴托克将不协和和弦作为独立的中心因素，并以固定低音的形式顽强地重复；巴托克强调了节奏的独立表现意义；旋律与和声的关系从协和变为对立，形成了多层次音乐综合统一的结构。

神秘的满大人 (The Miraculous Mandarin)　管弦乐组曲　Op.19/Sz.73

作于1919—1927年。1928年10月15日首演于布达佩斯，多那尼指挥。

《神秘的满大人》原是一部舞剧，在巴托克生前，很少上演这部舞剧；但作者在1927年根据舞剧音乐改编的组曲，却作为音乐会曲目不断上演。乐曲包括了舞剧音乐的$\frac{2}{3}$，并加了一个尾声。它的主题是要说明人类真诚的愿望可以超越死亡。

喧闹的乐队描绘了少女房间外面街道上热闹的情景。之后乐队突然安静下来，定音鼓的敲击引出了三个穷困潦倒的恶棍，他们强迫少女到窗口引诱过路者以便抢劫。少女拒绝了，但在恶棍的威逼下，她跳起了勾引男人的舞蹈，这以单簧管的独奏来表现。第一个上钩的是个贫穷的老者，加弱音器的长号奏出滑音表现他夸张地、痉挛地向少女求爱。三个恶棍发现他没钱，将他扔出门外。第二个上钩者是个惶恐颤抖的青年人，少女和他跳起了舞蹈，但由于他也没钱，恶棍们又将他轰走。乐队用长号奏出东方色彩的满大人主题，少女感觉到了他的存在，因预感到悲剧将要发生而害怕。满大人出现在门口，少女克服了恐惧，请他进来并为他跳舞，心情从害羞而逐渐变成挑逗。满大人屹立不动，但他的眼睛却喷射着感情之火。少女扑到满大人的脚下，又因恐惧而拒

绝了他的拥抱。于是，满大人开始追逐少女，弦乐的快速音群在低音乐器强烈的持续背景上飞奔，满大人终于抓住了少女，他们扭成一团。组曲到此，以一个简洁的尾声结束了全曲。

在原剧中，三个恶棍抢走了少女和满大人的珍宝，并要杀死他。但由于满大人的强烈愿望，无论三个恶棍用什么方法——窒息、利剑刺胸——都无法置满大人于死地。后来，他被吊在枝形灯架上，灯光穿透他的身体，发出蓝绿色的光，他那充满欲望的眼睛始终追随着少女。最后，满大人被放下，重新去追求少女，她终于答应了他的要求。满大人的愿望满足了，他的伤口开始流血，他安详地走向了死亡。

舞蹈组曲 (Dance suite) 管弦乐 Sz.77

作于1923年。同年11月19日首演于布达佩斯，多那尼指挥。1925年被改编成钢琴曲。

《舞蹈组曲》是为纪念布达与佩斯合并50周年的音乐庆典而创作的。它以东欧和阿拉伯的民间音乐为基调，以富有特色的抒情性的Ritornello(17、18世纪咏叹调的器乐间奏形式)，将六个独立的乐章组合成连续不间歇的整体。它按快—慢—快的速度布局，使乐曲具有三部性特点。

第一乐章，中板(Moderato)。大管吹出的主题在大三度的四个半音中活动，只是到乐句的末尾才将音域扩大到三全音(G—♭D)，其风格受阿拉伯音乐的影响。经一段短小的发展，英国管安静地奏出一个新的主题，弦乐与弓杆击弦奏出的节奏型为它伴奏。当音乐越来越活跃地被推向高潮后，乐队突然静了下来，只听见大号、长号、大管以很弱的力度奏出第一个主题的片断，接着便由四把小提琴开始了Ritornello的第一次出现。

第二乐章，很快的快板(Allegro molto)。弦乐奏出的主题具有匈牙利农民音乐的特色，低音区的浓厚音色和管乐器搏动的节奏相衬托，使音乐有一种不可抑制的力量。在发展中，音乐改变了节奏律动，形成了狂舞的场面。在主题简短的再现后，由单簧管安静地奏出Ritornello的主题，然后将乐曲引向第三乐章。

第三乐章，活泼的快板(Allegro vivace)。大管奏出方整的八小节两乐句的乐段，单簧管复奏一次后，音乐便开始发展并引向中段。这里的舞蹈性依然很强，但节拍变化自由而频繁。之后音乐又回到了本乐章开初的主题，色彩上有了很大的变化，空旷而透亮。接着，弦乐又奏出一个新的八小节方整主

题，经过发展后，短笛奏出这个新主题的变体，它们都和本乐章的主要主题有血缘的联系。乐曲结束在主要主题上，使本乐章形成一个回旋曲的结构。

第四乐章，很安静的(Molto tranquillo)。由于第四乐章和前三个乐章在性格上形成强烈的对比，不需要Ritornello来作过渡，所以巴托克在第三乐章后没有用这个抒情性的间奏，而是直接进入第四乐章。这一乐章的配器色彩很精致，乐队丰富的切分节奏和弦同木管乐器优伤的悲叹交替出现，宛如夜色沉沉中的内心独白。Ritornello的再次出现打破了夜色，像一抹曙光透现在东方，音乐转入第五乐章。

第五乐章，舒适地(Comodo)。舞蹈重新开始了，它由远及近，由慢及快，由暗及明，主题反映出罗马尼亚民间音乐的特点。这个乐章很短，直接引向终曲。

第六乐章，快板(Allegro)。这个终曲概括了第四乐章以外的所有主题，它以一个节奏型每次提高四度的重复，开始了这一乐章。长号奏出曾在第一乐章出现但不很明显的主题，与乐队强烈的和弦相对抗。之后是以第二乐章主题为依据的一个赋格段，而合奏的第一乐章主题又强烈地打断了这个赋格段。接着是第三、五、二乐章的主题相继出现，Ritornello的主题再次让人进入宁静的抒情气氛。但它也很快便被欢乐而热情的情绪所代替，第一、三乐章的主题将乐曲带向高潮，干脆利落地结束在G、C、D和弦上。

第一钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.1) Sz.83

作于1926年。1927年7月1日首演于德国法兰克福，由巴托克独奏，富尔特文格勒指挥。

作为一名杰出的钢琴家，巴托克一生创作了大量的钢琴曲：《小宇宙》是循序渐进的练习曲，其中包括许多精彩的音乐会用的曲目;《献给孩子们》像一束束散发芳香的鲜花;一首首以民歌为主题的小曲如一颗颗宝石璀璨光亮……。最有代表性的就要数他的三首钢琴协奏曲了。

《第一钢琴协奏曲》需要“键盘雄狮”般的魄力才能胜任演奏。强劲的节奏，独特的旋律，敲击性的音响，构成了巴托克风格的特色。

第一乐章，中庸的快板—快板(Allegro moderato—Allegro)，奏鸣曲式。序奏呈示了两个基本素材，第一个是定音鼓和铜管乐器奏出的强劲节奏，第二个是由圆号宽广地奏出的呼喊式音调。主部主题由钢琴奏出，它以序奏的第一个素材衍展而成，节奏跳荡多变，情绪激昂。连接部的主题由小号奏出，

它从序奏的第二个素材演变而成。副部主题具有典型的匈牙利农民音乐节奏特点，和序奏的第二个素材也有密切的关系。结束部再现了主部主题，结束在一个以四度结构为主的和弦上。展开部包括四个段落：第一段是单簧管奏出连接部主题，大管以倒影相呼应，钢琴以华丽的音型装饰；第二段以序奏的第二素材为主；第三段将主部主题的片断、连接部主题以及副部主题在节奏上加以变形交织在一起，将乐曲推向高潮；第四段再次将主部主题作了充分的展开。在再现部中，原来的主题都作了变形，充分表现了巴托克对民间式变奏手法的偏爱。

第二乐章，行板(Andante)，三部曲式。开始由打击乐器和钢琴神秘地奏出一段以节奏为中心的音乐，构成本乐章的引子。第一部分由钢琴奏出三个主题：第一个主题是以大七度为中心的花纹般的涟漪式的音调；第二个主题富有歌唱性；第三个主题稍稍强烈。第二部分，钢琴与打击乐固执地奏着一个节奏型，重现了引子中的神秘性。以此为背景，单簧管、英国管、双簧管依次奏出一个悠长而平静的主题。在经过一系列发展后，神秘的节奏逐渐隐退，成为时隐时现的背景，乐曲再现了第一部分。在结束段中，引子和第一个主题再度变形，然后直接过渡到第三乐章。这一乐章没有用弦乐，使音乐形成了特别的色彩。

第三乐章，很快的快板(Allegro molto)，奏鸣曲式。这一乐章显得精力充沛，如排山倒海般。钢琴奏出的主部主题与第一乐章序奏的第一素材有密切联系，只是旋律性更强了。副部第一主题由小号奏出，长号与木管相继加以发展。副部第二主题和连接部主题相似，但它以柔和亲切的面貌出现，从而和主部形成了对比。结束部是以副部第二主题的倒影开始的，这也是巴托克惯用的手法之一。定音鼓的独奏开始了展开部。在展开部中，各个动机都有变形并且互相渗透、互相融合，使音乐呈现出一副难以描述的面貌。再现部中的主题再度变形，引进了第一乐章主部主题的片断，省略了副部的第二主题，使乐曲内部结构更为紧凑。

全曲演奏约23分10秒。

第四弦乐四重奏 (String Quartet No.4) Sz.91

作于1928年。这部作品强调半音进行的线条和对位化的织体，同时，在四重奏的音响上强调不协和的敲击性。在结构上，以第三乐章为中心，形成对称的拱型结构——第二、四乐章是谐谑曲，第一、五乐章在主题材料上互相呼

应，并以严格的古典式调性安排使之富于内在逻辑(第一、三、五乐章的调中心为C，第二乐章是属方向的E，第四乐章是下属方向的^{b}A)。它对演奏者提出了极高的技术上的要求。

第一乐章，快板(Allegro)。整个乐章都是以一个基本动机为基础而形成的。它以小三度为框架，节奏特点非常鲜明。它最初在线式对位形成的音丛式和声里由大提琴在第七小节悄悄地奏出，随即便成了这个乐章的核心。呈示部的结构和一般奏鸣曲式不同，它本身即形成了一个小型的A、B、A、C、A的回旋曲式。展开部的和声更为不协和，与呈示部的主要对比是乐思的展开更加开阔自由。再现部也没有古典奏鸣曲式中归宿的必然感，它只是乐思的进一步发挥。显然，奏鸣曲式的基本内容已经改变，它已经成了巴托克表现农民音乐精神实质的一个形式构架。

第二乐章，急板，加弱音器(Prestissimo, con sordino)。这一乐章类似19世纪的幻想谐谑曲，但更富于农村气息，例如传说中神秘的精灵在黑暗中东奔西跑，固定的节奏、拨弦和滑奏以及加了弱音器后弦乐的暗哑音色更增加了音乐的传奇色彩。

第三乐章，不过分的慢板(Non troppo lento)。这个乐章是整部四重奏拱型结构的中心，在性格上与前两个乐章形成鲜明的对比。开始，大提琴悠长如同即兴演唱的旋律在灰调子的和弦上飘荡，它真挚而深沉，凝聚着农民们世世代代积累下来的内心情感。中间，是巴托克最爱描绘的夜，它隐藏着生命的秘密，令人的想象无限地扩展。乐章回复了开始的气氛，但夜色却已浓得无法摆脱。

第四乐章，小快板拨弦(Allegretto pizzicato)。这一乐章完全用拨奏的音色，主题和第二乐章有密切关系。它大量应用卡农手法，力度的对比非常强烈，常常在PPP后接f甚至ff。巴托克发明的“♀”拨弦法(拨弦后让弦弹向指板而发出啪啪的撞击声)亦给此乐章增添了粗犷的色彩。

第五乐章，很快的快板(Allegro molto)。强劲的和弦拉开了狂欢的乡村节日的序幕，固定节奏的长时间反复产生了一种原始的力量。主题与第一乐章遥相呼应，但已从第一乐章的半音变成了以自然音为主，调式很特殊。在对比的中部，第一乐章的主题时时出现，勾起人们不很遥远的回忆。这一乐章开掘了四重音响强度的最大可能性。

为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐 (Music for Strings, Percussion

and Celesta) 室内乐 Sz.106

作于1936年9月7日。1937年1月21日在瑞士巴塞尔由保尔·萨契尔指挥巴塞尔室内乐团首演。

此曲堪称20世纪室内乐创作的里程碑，是巴托克创作鼎盛期最杰出的作品之一。巴托克充分考虑了乐队的排列方式所产生的音响效果，将弦乐队一分为二，列于舞台两侧，钢片琴、竖琴、木琴、钢琴和其他打击乐器位于中间。写作手法受文艺复兴时期双重合唱队的影响，演奏方式类似于大协奏曲，形式结构类似于巴罗克组曲(四个乐章由同一主题发展而成)和古典交响乐套曲(包含一个快板奏鸣曲乐章和一个回旋曲乐章)，音乐的精神却又是彻底的民族化，这些特征使这部作品成为继承和创新的完美结合的典范。

第一乐章，平静的行板(Andante tranquillo)。这是一首像迷宫一样神秘而充满魅力的赋格曲。加弱音器的中提琴率先奏出主题，色调阴暗，犹如哭泣。主题的调中心是A，包括了纯五度中的八个半音。旋律进行以级进为主，非常平稳。四个乐句都是起而复落，节拍自由，没有重复。

赋格曲的主题都相邻五度依次进入。它从A开始，先在上五度的E上出现，然后在A的下五度D上出现，接着在E的上五度B，D的下五度G上出现……，如此一直进行到离主音最远的♭E，与低音部的E构成高潮点。大军鼓有力的敲击使高潮点震撼人心，而这个高潮点正好处于全曲总长度的黄金切割点上，充分表现了乐曲结构的匀称和适度感。高潮以后，主题以一系列的倒影转位向调中心A复归。在一段微风飘香般精致的钢片琴音响后，乐曲以主题片断的模仿结束了第一乐章。

第二乐章，快板(Allegro)，奏鸣曲式。第一主题的开始节奏显然来自于第一乐章，但现在它变得干脆有力，有一种不可遏制的内在冲动。第二主题由钢琴奏出，是第一主题派生而成的，音程扩大了，而节奏相同。定音鼓强调了主题的节奏，这个主题的发展充满平行写法。

展开部可分三个部分。先是第一主题短促的模仿，然后第二弦乐队和竖琴反向奏出五个音的固定音型，第一弦乐队和钢琴奏出一段很有节奏特色的块状和声，形成敲击性的音响。第二部分是拨弦的竞奏，模仿民间弹拨乐器的音响。第三部分是用第一主题后半部分材料写成的赋格段，它完成了向高潮再回到再现的过渡。

再现部强调了主题的后半部分，使音乐更加灵活生动。

第三乐章，柔板(Adagio)。这是巴托克特有的“夜的音乐”(Nightmusic)。

第一部分，木琴的独奏揭开了夜的帷幕，中提琴奏出叙述性的主题，它具有民间的装饰性风格。之后，小提琴将主题接过来，定音鼓的滑奏刻画了风声，中提琴又回忆起第一乐章的主题。接着，在第二提琴滑奏、中提琴震音、大提琴颤音的和声背景上，第一小提琴和钢片琴奏出第二主题，着意表现神秘朦胧的黑暗。第二部分在♭E的长音上，大段地描写夜风中的森林、群山和各种不可捉摸的音响。第三部分先是第二主题出现，之后，第一主题的片断和定音鼓的滑奏交织在一起，夜风中重新飘荡起哀歌。木琴的敲击再度响起，加深了夜的浓度。

第四乐章，很快的快板(Allegro molto)，回旋曲式。乐队的强有力的拨奏一扫第三乐章的夜色和悲风，音乐奔腾不息，充满兴奋感。第一插部是两对平行三度的旋律的倒影进行，♭B的持续音和旋律形成强劲的张力。主部的第一次再现改变了调式，织体也有所变化，和弦式写法增加了音响的厚度。主部的第二次再现则改变了写法，先是弦乐与钢琴及竖琴的对答，然后是一系列的模仿。第三个插部以复杂而不协和的音响描绘了民间节日中的欢腾而喧嚣的场面。在尾声中，音响清澈的钢片琴伴奏着第一乐章的主题，显得异常深厚;第三乐章的主题以柔板进入后又引起了人们对夜的回忆;独奏的大提琴引回了末乐章主题的倒影。音乐速度渐快后又突然转慢，钢片琴迷人地奏出主题原形，接着，音乐以急板尽情地奔腾，酣畅淋漓地结束了全曲。

两架钢琴与打击乐的奏鸣曲 (Sonata for two Pianos and Percussion) 室内乐 Sz.110

作于1937年。和《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》一样，这首乐曲也是巴托克成熟风格的代表作之一。但《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》是单一性材料的变奏发展，本曲是对比性材料的古典式组织，在严谨的结构中包含着创新意味极强的音响。全曲分为三个乐章。

第一乐章，极度的慢板(Assai lento)，奏鸣曲式。引子的主题建立在♯D到A的三全音框架中，不安的情绪在波动，仿佛期待着什么事物的出现。主部主题是典型的民歌式四句结构，节奏富于冲击力，具有骠悍的气质。副部主题平稳安详，它伴随着一连串的六和弦，音响协调而柔和。结束部主题以大六度作为结构音程，主要以对位手法来发展。这一乐章，由于各个主题的鲜明个性，因此更强调对比，在本质上接近贝多芬的奏鸣曲。

第二乐章，慢板，但不过分(Lonto ma non troppo)。这是巴托克特有

的"夜的音乐",开头是一段精彩的打击乐音乐,节奏灵活而富于变化,力度的安排体现了浓烈的感情,多种多样的演奏方式产生了细腻、丰富而又别致的音色,富有立体感地描绘了夜色中大自然神秘的飒飒声、树枝被风吹动而折断的碰击声、不知什么小动物的小心翼翼的脚步声。这个乐章的主题是一首民间风格的夜曲,质朴无华地表现了作者对大自然的深情。中部由静变动,将静谧中内蕴的生命力充分地揭示出来,表现了生命的永恒律动。

第三乐章,不过分的快板(Allegro non troppo)。这是民间舞蹈式的终曲,节奏活泼,色彩明朗,常常露出机智和幽默的笑容。在钢琴奏出的主三和弦背景上,木琴奏出了巴托克特有的泛音调式(伊奥尼亚调式升四级音降七级音)的主题,清新而幽默的格调,爽朗而透亮的音响给人留下鲜明的印象。定音鼓浑厚的音色与木琴高音的短促对答,为乐曲增添了诙谐的生动气息。乐章的结尾,就像电影镜头渐渐拉出,欢乐舞蹈的人们渐渐消失在远方,打击乐的运用创造了深邃的意境,使全曲的结束余意无穷。

第二小提琴协奏曲(Violin Concerto No.2) Sz.112

作于1937—1938年。1939年3月23日在阿姆斯特丹首演,由赛克里(Z.Székély)独奏,门格尔伯格(Mengelberg)指挥。

这部作品是巴托克风格的转折点。尽管当时正是纳粹法西斯主义横行,对祖国和人民的忧虑给巴托克的精神造成了极大的压力,但他对正义必胜的信心和对祖国与人民的深挚的爱,使他写出了这首闪烁着青春的光芒,风格甜美的小提琴协奏曲。全曲分为三个乐章。

第一乐章,不过分的快板(Allegro non troppo)。在竖琴清澈的和弦声中,弦乐拨奏出引子的主题,独奏小提琴热情地唱出一支匈牙利风格的狂想曲,它不是原始的民间曲调,却充满浓烈的民族精神。独奏小提琴在其炫技性的连接部之后,又沉着而高贵地奏出十二个音不重复的副部主题,巴托克以乐队中持续的A音强调了它的调中心,从而使这个主题和新维也纳乐派的十二音体系迥然不同。乐队以精致的音响回答独奏小提琴。结束部的主题有一种固执紧张的气氛,在铜管乐器响亮而不安定的音响中,竖琴的和弦重又响起,独奏小提琴和大管的对话引出了展开部。独奏小提琴尽情地歌唱,在恬然的气氛中任幻想自由飞翔。接着,独奏小提琴快速的流动和乐队强烈的节奏对奏,音乐开始紧张起来。经过一段发展之后,独奏小提琴在竖琴、钢片琴精致的闪耀中,在中提琴轻柔的流动中重新奏出主部主题,形成一幅春风和煦,

波光涟漪的美好景色。

再现部的和声、音色更为引人入胜，它的四个主要主题都呈现了新的意境。巴托克以变奏的方式使再现部既有回归感又有新鲜感，这种思想显然和民间音乐的处理方式有密切的关系。

第二乐章，安静的行板(Andante tranquillo)。这是一首传统的变奏曲，基本主题建立在巴托克的综合调式上，一方面质朴如民歌，另一方面又具相当广阔的开放性，情调忧郁而悱恻动人。第一变奏，开始只用了定音鼓和低音提琴来为小提琴伴奏，整首变奏织体稀薄。第二变奏，由独奏小提琴和竖琴、钢片琴华美的乐句对答。第三变奏，独奏小提琴始终以双音狂放地奏出急促的节奏，管乐的伴奏和声则总给人惊奇感。第四变奏，由弦乐在低音区奏出变化了的旋律，独奏小提琴以狂想般的密集音群与之呼应，在弦乐群的丰富复调中将这一变奏引向*ppp*。第五变奏，音色精致新颖，诙谐的独奏小提琴在竖琴、长笛、短笛、小军鼓、三角铁组成的闪闪发光的背景上飞奔。第六变奏，弦乐拨奏主题的变体，独奏小提琴以华丽的跳动很大的音型创造出梦幻的境界。定音鼓和小军鼓有趣的时断时续的节奏，又给音乐添加了神秘的色彩。原主题在高八度上由独奏小提琴咏唱，三把独奏小提琴、竖琴、钢片琴加入进来，与独奏小提琴交织在一起，加弱音器的小提琴在高音区以丰富的和声结束了这个乐章，造成了“起舞弄清影，何似在人间”般的高洁境界。

第三乐章，很快的快板(Allegro molto)。当听到这首充满民间舞蹈节奏、辉煌华丽的第三乐章时，很少会有人想到它与第一乐章的联系。事实上，它是第一乐章的变奏，它们的四个主题是互为血缘的，不同之处仅在于第三乐章为了结束全曲而采用了独奏小提琴与乐队的热烈竞奏。

乐队协奏曲(Concerto for Orchestra) Sz.116

作于1943年8月15日—10月8日。1944年12月1日在美国波士顿交响音乐厅，由库谢维茨基指挥波士顿交响乐团首演。

这部作品是巴托克于1940年秋天移居美国后，生活越来越艰难而又身患不治之症的白血病时创作的。当时，库谢维茨基基金会考虑到巴托克的处境和独立倔强的性格，决定约请他写作一部交响乐作品，以便使他接受稿酬形式的资助。这一约请使巴托克大为振作，离开欧洲前后创作上的4年沉默结束了，思想和感情像火山爆发般喷发出来。指挥首演的库谢维茨基称这部作品是“近25年来最好的交响乐作品”。

巴托克亲自为首演的节目单写了简要的说明:"这首类似交响曲的管弦乐作品之所以叫乐队协奏曲,是因为乐队中一些个别的乐器是按协奏曲独奏乐器组的方式来处理的,如第一乐章展开部的铜管赋格段,末乐章弦乐器演奏的基本主题的'无穷动'式乐句,尤其是第二乐章中一对对乐器依次奏出的辉煌乐句,都可以看出这种'技巧性'的处理。""这首作品的总的情绪,除了戏谑的第二乐章以外,是以第一乐章的严峻和第三乐章非常悲哀的死亡之歌,逐渐过渡到最后乐章对生命的肯定。"

第一乐章,奏鸣曲式。在乐曲的引子中,低音弦乐器轻轻地奏出连续四度跳进的主题,描绘出一幅被黑暗笼罩着的大地的深沉景象,高音弦乐器不协和的震音和弦又为这沉寂的黑暗增添了紧张的气氛。这个四度音程是整部作品的第一块基石,以后的乐章都与它有关。长笛奏出了对比材料,这是以小二度为主的第二块基石。两个主题交织在一起发展成痛苦的呼喊,乐曲进入呈示部。

主部有三个主题素材。第一个由引子的四度特点发展而成,节奏铿锵有力、勇猛果断,在F调上;第二个线条较平滑,从高音区迅速下降,在C调上;第三个由独奏长号奏出,以四度跳进为主,在#C调上。双簧管奏出的副部主题柔曼而略带忧郁,一开始只用了两个音,微妙的节奏安排使旋律如梦如烟。显然,它强调了引子中的二度音程特点,只是将小二度扩展成了大二度。副部经过发展后,音乐渐慢渐安静。

主部主题的第一素材突然闯入,乐曲进入动荡的展开部。它以复调的方式发展,然后以主部主题第二素材后半部的倒影将音乐引入静态的境界,对位织体保持着音乐的脉动。主部第三个素材由铜管乐器以赋格段奏出,壮丽辉煌。乐曲被推到高潮后,音乐突然进入安静的副部再现。主部强劲而简短地再现后,这一乐章戛然而止。

第二乐章,风趣幽默,"主要部分由五对管乐器连续引出的一连串短小的段落组成"。①它们是小六度平行的大管、小三度平行的双簧管、小七度平行的单簧管、纯五度平行的长笛和大二度平行的小号。"这五个段落的主题互不相同。接踵而至的是'中段性质'的音乐——铜管乐器和小军鼓奏出的一小段圣咏。随后,那五个段落以新的配器重现。"②

① 引自巴托克为作品首演写的说明。
② 同①。

第二乐章，结构是A、B、C、B、A。A再现了第一乐章引子的悲剧性气氛，它以第一乐章引子四度主题的倒影形式出现，然后便是巴托克最富特点的“夜的音乐”。B段主题悲壮激越，强烈的和弦敲击着人们的心弦，它是以第一乐章引子的小二度主题发展而来的。如同从最深的地狱底层升起了“悲哀的死亡之歌”，C段开始了。这首绝望的哀歌的四句式结构、音调和节奏特点都和匈牙利的朗诵调民歌相仿。悲哀越来越浓重，引出了B的变化再现，然后又响起A的深沉音乐，悲哀与无边的大地融成了一体。结尾处，出人意料地出现了纯净的三和弦进行，透明、甜美，透出游子对祖国的爱恋。

第四乐章，主题如同第一乐章主部的第一个素材，也以增四度音程为旋律框架，$\frac{2}{4}$与$\frac{5}{8}$的节拍巧妙地交替着，透出一派东欧农村风味。第二主题由中提琴奏出，抒情如歌，混合使用了$\frac{3}{4}$、$\frac{5}{8}$和$\frac{7}{8}$拍。中间插入了一段夸张的漫画式的讽刺曲，其中管乐器吹奏的“笑声”令人印象深刻。乐曲再次倒装再现了第一部分的两个主题。

第五乐章，奏鸣曲式。它体现了人民群众狂欢的热烈感情，充满凯旋式的辉煌。圆号齐奏出嘹亮的引子，在大提琴、中提琴热烈的拨奏背景上，小提琴奏出“无穷动”式主题，沸腾的情感不断高涨。在一个安静的段落后，在弦乐奏出的背景上，小号奏出副部主题。这个以四度跳进开头的凯旋式主题建立在$^{\flat}$D多利亚调式上，和声则是$^{\flat}$D大调，接着便以倒影、紧缩等手法对位地发展。展开部出人意料地以竖琴清澈的和弦开始，接着以各种不同节奏比例的增时、减时、倒影以及密接和应等复调手法，写出了复杂而严密的赋格段，它可以和《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》的第一乐章相媲美。再现时，主、副部主题都有变化并作了压缩。乐曲以铜管乐器高奏的辉煌的凯旋颂歌结束。

这部作品的总体结构体现了拱型结构原则。以第三乐章小二度音程为主的“死亡之歌”为中心，以A、B、C、B、A的结构，主题材料也相应地强调四、小二、小二、小二、四度的音程排列，形成拱型。第二、四乐章作为两个间奏曲互相呼应，第一、五乐章两个奏鸣曲再度呼应。主题材料的集中、结构布局的严谨、形式的完美和情感的真挚，使这部作品成为整个音乐史中的杰作之一，受到人们普遍的、经久不衰的欢迎。

小提琴奏鸣曲 (Violin Solo Sonata) Sz.117

作于1944年。1945年11月26日在纽约卡内基音乐厅，由梅纽因首演。

第一乐章，恰空舞曲风格的奏鸣曲。主题、副题、展开、再现均以最初的主题为基础变化发展而成，显然将变奏曲和奏鸣曲式结合在了一起。主题具有匈牙利民歌风格，但音高体系及和声手段却是现代的。第三和第十变奏相当于副部主题及其再现，第四、五、六变奏相当于展开部。在小提琴写法上受巴赫《六首无伴奏小提琴奏鸣曲》的影响，在变奏手法上则更倾向于将主题的多种特点作性格的变奏。

第二乐章，四声部的赋格曲。主题从两个音的节奏型开始，慢慢地衍展，果断坚决的性格加之赋格曲的织体，使音乐充满紧张感。左、右手的技巧要求很高，有许多新鲜的音响。

第三乐章，如歌的柔板。徐缓的旋律透出淡淡的忧愁。中部加了弱音器，在奏十度的双音时还要插入拨弦和指震音。主旋律再现时经过了变奏，并用了高音区，使旋律稍趋明亮。

第四乐章，快速的充溢活力的回旋曲。加弱音器奏出的主部始终急促地飞奔。第一插部的主题是三拍子的民族风格的舞蹈曲，和弦被增加了活跃性和重量感。第二插部主题更富有歌唱性，和另两个主题形成了鲜明对比。

第三钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.3) Sz.119

作于1945年。最后十七小节配器由巴托克的学生塞利(T·Serly)完成。1946年2月8日在美国费城首演，由山道尔独奏，尤金·奥曼迪指挥。

巴托克的第一、第二钢琴协奏曲都是为他自己演奏而创作，气势宏大，热情澎湃，具有许多高难度技巧的篇页。而第三钢琴协奏曲，则是巴托克自知不久于人世，为妻子蒂塔·帕兹特利写的一部作品，使她便于与乐队合作并以演奏家身份来维持生活。因此，音乐的风格质朴、明净，情感柔和、优美，与莫扎特的风格更为接近。

第一乐章，小快板(Allegretto)，奏鸣曲式。在第二小提琴和中提琴嗡嗡作响的颤动背景上，钢琴灵巧地奏出幻想性很强的优美旋律，宛如散发出大自然芬芳的牧笛声，在朝霞晨露中随微风飘向远方。连接部主题使人想起东欧民间的大扬琴音乐。副部具有幽默的性格，以三和弦进行为基础。基本动机变化较少，始终保持一种色调。钢琴和独奏单簧管此起彼伏地奏出下行的三度音型结束了呈示部。

展开部比较简洁，以主部主题为主，钢琴用分解琶音奏法作伴奏。再现部的开头，当钢琴弹奏第一主题的和弦时，会令人想起当年巴托克锐进的风格。

主题的再现以变奏的新面目出现，下行三度的音型(传统的杜鹃音型)在单簧管、长笛、双簧管和钢琴之间互相呼应，宛如森林中的杜鹃声声。

第二乐章，虔诚的柔板(Adagio religioso)。巴托克晚年尤其喜欢贝多芬晚年的作品，这一乐章显然从术语到写法都受贝多芬《弦乐四重奏》(Op.132)的第三乐章的影响。第一段先由加弱音器的弦乐队以卡农式奏出一句文艺复兴时期经文歌式的旋律。钢琴非常有表情地用和弦奏出圣咏般的合唱，与弦乐队对话五次，意境宁静、平和、肃穆，在巴托克的音乐中纯属新境界。中段仍是“夜的音乐”，风声、树声、草声、鸟声，让人进入一个奇幻的森林之夜中。再现时圣咏式的合唱主题改由木管乐器演奏，钢琴加以华丽的装饰，令人想起巴赫的《圣咏前奏曲》。经文歌式的乐句将音乐引向不间隔的第三乐章。

第三乐章，活泼的快板(Allegro vivace)，回旋曲。“活泼的快板”是巴托克的学生塞利加上去的，它确实符合音乐的性格。这一乐章的主部主题具有鲜明的匈牙利农民舞曲的节奏特点，钢琴响亮的和弦更使它显得明快、爽利。由独奏定音鼓引入的第一插部是一首完整的赋格曲，尽管技巧是高深而丰富的，但它轻快的活力却在始终不断地跳动。第二插部的主题是三部性结构的二部对位，先由钢琴用琶音奏法引出，柔和而抒情，乐队优美的复调与之应和。中段改变了节拍，仍采用赋格段的写法，主题再次出现时钢琴和乐队互换主题，并加进了新的对位声部。乐队有力的全奏再次引回主部主题，在两小节的休止后，闪闪发光的舞蹈开始了，在辉煌的尾声中结束了这部巴托克倾注了对生活、对人类、对祖国和大自然的无限挚爱的“天鹅之歌”。

(姚盛昌)

巴　克　斯
(BAX, Arnold Edward Trevor)

英国作曲家。1883年11月8日生于伦敦的斯特里森(Streatham)，1953年10月3日卒于科克(Cork)。巴克斯17岁时进入英国皇家音乐院。在学期间，出于对爱尔兰文化的强烈兴趣，他写了一些带有爱尔兰民间风格的音乐作品，甚至还有一些小说出版。在他的早期音乐中，除了对民间文化(包括俄国音乐)的汲取之外，还学习了李斯特、理查·斯特劳斯、德彪西、拉威尔和艾尔加等人的手法。他迅速地“消化”了这一切养料，使自己成熟起来，并形成了独特的个

性。在第二次世界大战爆发时,他已成为英国音乐界的佼佼者。

巴克斯拥有大量的涉及各种体裁的作品。他技艺纯熟,尤其表现在管弦乐法上面。但他曾明确表示:他更感兴趣的是通过音响去表达情感,而不是音响本身。对于同时代的大胆革新者他是不太赞同的。

巴克斯生前获得过许多荣誉,其中包括皇家爱乐协会的金奖,牛津大学的荣誉博士学位,以及受封为爵士,被任命为皇家乐长等等。

十一月的树林(November Woods) 音诗

作于1917年。同年上演于曼彻斯特和伦敦。巴克斯对大自然的景色,尤其是林景最为着迷。他写有好几部这类题材的作品,把秋天的萧瑟、夏天的繁茂和冬天的严峻,都生动地用音乐描绘了出来。

音诗《十一月的树林》使用了大型乐队,加进了短笛、低音单簧管、英国管、低音大管和大号,还用了两架竖琴和一架钢片琴。乐曲一开始的音响是纤细精致的,第一主题是半音下行的三个音,带有典型的瓦格纳风格特征。第二主题(稍快的行板)富于动力,以竖琴、钢片琴和分声部弦乐微弱的音响为特点。而连接部分则是令人眩晕的圆号、幽灵般的木管和钢片琴。在激动的高潮之后,音乐回到了主调——g小调,情绪和织体也回到了开始的状态。

巴克斯常常倾听大自然的"音乐",他在这部作品中,表达了他的感受:秋风无情地扫荡大地,树叶纷零飘落,树枝摇曳不停。全曲带有一种凄凉的味道。

全曲演奏约18分30秒。

第三交响曲 (Symphony No.3)

作于1929年。1930年由英国著名指挥家亨利·伍德(Sir Henry Wood)指挥首演。

第一乐章是由慢速与快速音乐的交替构成的,但占主要地位的是缓慢的沉思冥想。高潮的写法极为杰出,凡听过一次的人都留下深刻的印象。

第二乐章是很动人的慢板,圆号和小号富有感情的呼唤令人感慨。

第三乐章兼容了交响乐中谐谑曲和终曲的功能。神秘宁静的结尾很长,像是一个独立的乐章。结尾的中间部分音响极为独特,它似乎是对曾经有过的听觉经历的回忆。作曲家在自传中有这样一段文字:"突然间我感觉到一种奇异的声音,这是我从来没有听到过的,水的微微涟漪和钟的轻轻震荡结合在

一起。"也许在这里他试图再现这种令人着迷的音响。

全曲演奏约50分钟。

(周小静)

本 杰 明
(BENJAMIN, George)

英国作曲家。1960年出生。自幼学习钢琴，9岁开始作曲。1974年起，在彼得·盖尔霍恩(P·Gellhorn)的指导下正式学习音乐。两年后赴巴黎入梅西昂的作曲班深造，是梅西昂最得意的门生。1978—1982年入英国剑桥大学戈尔(A·Goehr)的作曲班学习，完成学业后在皇家音乐学院任教，同时经常与"伦敦小交响乐团"合作举办音乐会。作为一个钢琴家和指挥家，他还不时地登台演奏，介绍他自己的或莫扎特、肖邦、德彪西、拉威尔等大师的作品。

使本杰明获得作曲家声誉的作品主要是:《地平线上的钟声》(Ringed by the Flat Horizon，乐队，1979—1980)、《冬日的记忆》(A Mind of Winter，女高音与小乐队，1981)、《破晓》(At First Light，室内乐，1982)、《三首钢琴练习曲》(1982—1985)。本杰明曾荣获库谢维茨基奖和莉莉·布朗热奖。目前，他的作品已开始在美国、法国、德国、日本等许多国家受到关注，是英国第二次世界大战后出生的作曲家中最有希望的一位。

"安塔拉" (Antara) 长笛、数码音乐键盘与乐队

作于1984—1987年，巴黎蓬皮杜中心10周年纪念(1987)音乐周优秀节目之一。1987年4月25日由本杰明指挥IRCAM(音乐与声学谐调研究所)的"现代乐团"(EIC)在蓬皮杜中心的大剧场首演，长笛: 谢莉埃(S·Cherrier)、内希(C·Nessi)，键盘: 艾玛(P·L·Aimard)、诺黛拉(I·Nodaira)。

标题Antara(古印加语)即欧洲语言中的"潘神之笛"(英: Panpipe，法: flûtes de Pan)，这种古老乐器在中国的名称叫做"排箫"。它的音乐可以使人们联想到古希腊的神话以至南美、远东的古代文明。作曲家在这部作品首演的节目单中曾对自己的创作意图作如下解释: "1984年夏天，我参加了IRCAM为期六周的短训班。每当我从工作室里出来，都可以听到潘笛的声音在蓬皮杜广场回响，一群南美音乐家们日复一日地在那里用管子吹奏着古老的曲调。我惊异地感到，那安置于金属框架中的宏伟建筑(蓬皮杜中心大楼)，

已被从那些小竹管里发出来的声音所征服了。"此时，本杰明正被约请用IRCAM的设备，为1987年蓬皮杜中心10周年的纪念活动写一部作品。于是，一个新的创意便油然而生：凭借IRCAM先进的"4X"音乐电脑的威力，让古老的潘笛之声焕发出新的光彩。4X机足可以顶替一个巨型的潘笛乐队，不仅可以克服这件古老乐器的种种局限，而且还能派生或造就出许多新的音响。不用磁带录音机，也勿须调音台，只用两个雅马哈数码音乐键盘来控制机器。与两位键盘演奏者合作的还有两位长笛演奏家和16人编制的乐队。

音乐以潘笛近乎自然的单旋律演奏开始，然后是潘笛与两支现代长笛的对话、交织；最初的材料不时重现，音调哽咽，没有颤音，但夹杂着阵阵喘息(一种长笛演奏的现代技巧)，犹如长笛在追忆它们的"祖先"；另有8件乐器一旁陪衬，以舞蹈伴奏的格调构成对比；生动活跃的音乐突然被两支长号和打击乐器铁钉般的敲击声打断，预示着阵阵不安；在乐曲高潮之处，键盘控制的潘笛之声淹没了一切，就像蓬皮杜中心广场上南美音乐家的演奏征服了巨大的金属建筑一般；最后，芦管与金属声音的冲突缓和了，突然转向一个闪光的、宁静的结尾。

(杨通八)

贝　尔　格
(BERG, Alban)

奥地利作曲家。1885年2月9日生于维也纳一个有音乐素养的中产阶级家庭，1935年12月24日卒于同地。15岁时便显露出作曲的才华。1904年到1910年投师于勋伯格(A·Schoenberg, 1874—1951)门下学习作曲，从此深受其师影响。他最早发表的作品便是这个时期的，其中包括《七首早期歌曲》(1905—1908)、钢琴奏鸣曲(作品第一号，1907—1908)、《四首歌曲》(作品第二号，1909—1910)和弦乐四重奏(作品第三号，1910)。这些早期作品显示了贝尔格的音乐风格从晚期浪漫派音乐语言的影响下向自由无调性逐渐发展的过程。

当调性关系这种18—19世纪音乐的形式结构所依赖的基础在音乐中消失之后，必然会产生尖锐的结构问题。因此，贝尔格在这个时期与其师勋伯格和同窗密友韦伯恩一样写了一些微型作品，如《阿腾贝格歌曲》(作品第四号，1912)和为单簧管和钢琴而作的《四首小品》(作品第五号，1913)。然

而,《三首管弦乐曲》(作品第六号,1914—1915)这首在规模和情感气氛上都是马勒式的作品却是贝尔格更有特点的作品。它显示了贝尔格对大规模结构的组织能力,而这正是他最有个性的成就。

1914年5月,贝尔格观看了德国戏剧家毕希纳(G·Büchner, 1813—1837)的话剧《沃采克》的演出,并且立即开始把它改编成一部歌剧。第一次世界大战爆发后,贝尔格由于应征入伍而中断了这部歌剧的写作,但残酷的战争经历却使贝尔格对沃采克这个在社会与环境的重重压迫下走向死亡的普通士兵产生了更加强烈的认同感。该作品在战后完成并于1925年在柏林首演,它为贝尔格赢来了世界声誉,成为20世纪歌剧的一部经典之作。这部自由无调性的三幕歌剧呈现出复杂的、迷宫似的形式结构和传统与激进因素的高度混合。这是贝尔格所有成熟作品的特征。这部戏的每一场都被设计成一个基于传统纯器乐曲式的、独立的整体。如第一幕第四场是一首帕萨卡里亚,第二幕第一场是一个奏鸣曲式乐章等等。而这种严格的音乐布局又是与感情与戏剧的内容紧密地结合在一起的。

虽然贝尔格在《沃采克》的某些部分和随后的《室内协奏曲》(1923—1925)中已使用了十二音主题作为基本的结构因素,但首次有意识地应用勋伯格的十二音作曲法是从1925年写的弦乐四重奏《抒情组曲》时开始的。贝尔格对十二音技术的处理很不同于勋伯格和韦伯恩。他的音列更具有旋律性的外形和近似调性的内涵。在贝尔格看来,这些东西甚至比音程的连续更为重要。为此,他常在一部作品中应用若干不同的但有内在联系的音列,音程的连续也可以变更。

1928年,贝尔格开始创作他的第二部歌剧《璐璐》,这是根据德国剧作家魏德金(F·Wedekind,1864—1918)的两部戏剧《地神》(1895)和《潘多拉的盒子》(1904)改编的。它以"性冲突"为题材,通过一个荡妇的典型——璐璐的悲惨遭遇,对资本主义社会的虚伪道德做出了尖锐抨击。

《璐璐》的结构布局比《沃采克》更复杂。它把传统的"编号歌剧"的形式与一种大规模的曲式布局结合起来,形成一个音乐结构与戏剧结构交叉参照的复杂的网。全剧用十二音手法写成,主导动机系统包容了音列、节奏、节拍、音色以及这部作品的几乎每个方面。

在20世纪初音乐语言发生深刻变化的时代,贝尔格坚持和强调了新的音乐语言和18—19世纪德奥音乐传统之间的联系。他天生强烈的抒情主义、对大型舞台戏剧的感觉以及他对主题结构与发展的传统概念,都使他的创作带

有更多的晚期浪漫派和马勒式的交响乐传统的气息。此外，贝尔格的音乐也具有不少激进的、革命性的特征，有些特征还具有深刻的个人意义，如对回文结构、平衡结构和数字象征的迷恋，对后来的许多作曲家的创作产生了深远的影响。

沃采克 (Wozzeck) 三幕歌剧

这是贝尔格根据德国戏剧家毕希纳(G·Büchner，1813—1837)的话剧改编的一部歌剧。1914年开始构思，战争中断了写作，大部分音乐是在1918—1921年间完成的。1925年在柏林首次演出后获得巨大成功，随后在世界各地陆续上演，逐渐被确认为20世纪歌剧创作中的一部经典之作。

剧情梗概如下：沃采克是一个穷苦的士兵，他生活在一个没有理性和秩序，充满痛苦、压迫、恐惧和绝望的世界里。他作为上尉的勤务兵，终日忍受着乖僻的上尉对他的百般凌辱。为了养家他不得不用自己的身体供残忍的军医做试验，他的妻子玛丽又被军乐队队长引诱。当沃采克察觉之后，他杀死了玛丽，随后也溺水自杀，只剩下一个无家可归的、对父母的悲剧一无所知的孩子。

贝尔格对毕希纳的原著进行了压缩，把选出的15场戏平均分为三幕，各幕分别表现故事的开端、发展和结局。在一些场次中贝尔格还对自己在第一次世界大战中当兵的体验有所表露。作为第一部用无调性音乐语言创作的大型歌剧，贝尔格成功地用紧张而富于表现力的音乐表达了沃采克内心的痛苦，使这部作品成为贝尔格在十二音时期以前的艺术理想的一个总结。

为了加强无调性音乐的结构力量，贝尔格运用了丰富多彩的艺术手段，特别是对传统的器乐曲式的运用。如第一幕的五场戏分别是五首特性乐曲(组曲、狂想曲、摇篮曲与军队进行曲、帕萨卡利亚舞曲、回旋曲)；第二幕的五场戏是一首五乐章的交响曲(奏鸣曲快板、幻想曲与赋格、柔板、谐谑曲、回旋曲)；第三幕的五场戏则是五首创意曲，它们分别建立在一个主题、一个音、一种节奏、一个和弦和一个音型之上。每场之间都有间奏曲相联，使全剧的音乐成为一气呵成、天衣无缝的完美的整体。在主导动机、演唱方式、配器等方面的处理上也都严格服从于这个整体并使之与戏剧结构紧密地平行。此外，这部作品与贝尔格的其他大部分作品一样，音乐中含有一些与作者个人经历有关的“密码”，如数字象征的结构、回文或循环结构等等，深刻地反映了一种时代的困惑。总之，《沃采克》是欧洲在两次世界大战之间的歌剧文化中的一个独

特的产物，它作为人类苦难的象征具有超越时空的永恒的意义。

(余志刚)

室内协奏曲 (Chamber Concerto)

完成歌剧《沃采克》的创作以后，1923年，贝尔格又重新返回到室内乐的创作中去。但这次的返回不是一种过渡，而是一种"飞跃"。他在短短几年里，谱写了《室内协奏曲》及《抒情组曲》等不朽名作。这显示了他在艺术上的成熟。他更为重视乐曲的曲式结构，同时，改变了原来创作中表现主义倾向的美学思想，而采用更丰富多彩的手法来获取音乐上的美感，使他的音乐更接近于人民，进入了一个新的创作境地。

1924年，他的恩师勋伯格正值50寿辰，为了祝寿，他谱写了这部《室内协奏曲》。在"献词"中，他提到"一切好事都成'3'"，因此，这部作品就以数字"3"及其倍数作为创作的一个依据。乐曲中主要采用了他们师生3人：阿诺德·勋伯格、安东·韦伯恩以及阿尔班·贝尔格名字中适合于体现音乐的字母构成的三个动机，在"一切好事都成'3'"的原则下展开写成。为了突出这个"3"字，作曲家还采用了三个乐章的结构以及三个乐器组的编制——钢琴、小提琴及13件管乐器进行创作。因之，可以说，这部作品显示了作曲家对数字象征主义的偏好(这正像他在《抒情组曲》中强调"5"与"23"的数字一样)。也许正因为这一原因，这部协奏曲成了贝尔格所有作品中最严谨的一曲。

这部协奏曲虽分为三个乐章，但演奏时，中间不间断，三个乐章一气呵成。

第一乐章，诙谐主题与变奏曲。由一个主题与五个变奏组成。但它不是一首单纯的变奏曲，而是一首与奏鸣曲式相结合的变奏曲，结构十分独特。它的呈示部由一个木管乐器演奏的主题与钢琴独奏的第一变奏组成。主题还分为三个段落，每段的速度各不相同。展开部由第二、三、四这三个变奏组成，再现部是它的第五变奏。这部作品虽不是十二音技法的作品，但它的几个变奏却采用了十二音音乐中的四种序列型式——原型、逆行、倒影及逆行倒影——进行，乐曲的结构十分严谨。从音响来看，整个乐章主要是由钢琴及木管乐器演奏，小提琴几乎听不到，即使有，也不过采用提琴试调琴弦的办法出现，声音十分清淡。

第二乐章，柔板。在第一乐章木管组与钢琴*ff*的音响逐渐减弱到*pp*时，第二乐章的曲调就悄悄地进入了。这乐章主要由小提琴与木管组演奏，音色与

前乐章迥然不同。乐曲的后半部是前半部的逆行进行，其中钢琴做了一段惊人的戏剧性的表现，连续演奏低音部的升C音达12次之多，似乎是一种神秘的子夜钟声，令人心惊胆战。

第三乐章，回旋曲与引子。在两件独奏乐器演奏的一个华彩乐段音响中，导入了整部协奏曲中最复杂的第三乐章。这乐章之所以复杂，主要因为它是将第一、二乐章中的全部素材组合在一起加以有组织的变奏而形成的。当然，这种组合绝非将所有素材原本照抄，依样画瓢地搬用，而是将节奏予以较大的变动，使音乐的外形变化，同时还将原有素材加以叠置及变形的处理，使音乐变得丰富多彩，面目一新。但令人费解的是，在这以变奏为主的乐章中，竟然还出现了一个再现部，颇有画蛇添足之感。但可能这仍然是为了“3”这个数字的缘故，有意要将乐曲构成三个部分。

乐章的结束是十分戏剧性的，低音部的持续音一小节一小节不断地加长，直至钢琴上的余音渐渐消逝，全曲才到此结束。

抒情组曲 (Lyric Suite) 弦乐四重奏

被著名法国作曲家布列兹誉为“现存最伟大的杰作之一”的弦乐四重奏《抒情组曲》是贝尔格运用十二音技法创作的第一部重要作品，也可以说是他在十二音领域中新探索的一个起点。在这里，他摆脱了勋伯格制订的十二音法则，采用了十二音与自由无调性兼用的手法。音乐语言不太晦涩，而且相当动听，演出取得了极大的成就。后来，贝尔格将此曲摘取三个乐章改编为一部弦乐队的合奏曲。

这部作品从表面看，是一部纯音乐的作品，而且是献给赞林斯基(Zemlinsky)的。但是谁也不知道，这是一部自传体的作品，其中谱写了一曲贝尔格的浪漫史。原来，1925年，贝尔格在一位布拉格的实业家福煦·罗贝汀家里作客时，竟与主妇福煦·汉娜发生了暧昧关系。他虽享受了欢乐，但又无法从中解脱出来，内心十分痛苦。出于无奈，他只能费尽心机，采用很多具有象征意义的手法，例如两个人姓名的缩写、现成作品中有明确含义的摘句及歌词、两个人之间的几个值得回忆的数字以及每乐章开始的速度记号等等，将隐情深深地埋藏在这部不朽名作之中。因此，阿多尔诺称它是“一部隐而不见的歌剧”。

这部作品共有六个乐章。

第一乐章，朝气蓬勃的小快板，$\frac{4}{4}$拍。贝尔格自认这是一个“引子性质的、类似序奏曲”的乐章，是一首“更为客观的乐曲”。

在这里，主题展示了整部作品所采用的音列。这是一个“全音程的音列”，包括了半音体系中所有的十一种音程。音列分前后两段，以对称的形式构成。两段衔接处采用了一个三全音，而这个三全音在全曲中扮演了一个十分重要的角色。整个乐章的音乐节奏松弛，旋律上下浮动不已，似乎强调了标题中所说的“欢快”，但在乐曲开始不久，就出现了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的一个摘句，这似乎强烈地暗示了这是一个“无法挽回的爱情悲剧”。

第二乐章，充满爱情的行板，$\frac{6}{8}$拍。这是一首由正主题及两个插部组成的回旋曲。正主题用十二音技法写成，具有清新的田园风格，充满一种迷人的柔情。第一插部由两种素材构成：一是以奥地利民间舞曲连德勒的节奏写成的舞曲性的曲调，一是真假声混唱的山歌风格的曲调。两者都很兴奋、活泼，与正主题接合在一起，似乎暗示了两人在乡村生活中相爱的情景。第二插部则迥然不同，采用了近指板和近琴马的奏法；因此，音量很弱，有一种神秘之感，显得十分内向。再配上一个具有威胁性的切分音型的伴奏，似乎表现了内心强烈的不安与恐惧。

第三乐章，神秘的快板，$\frac{3}{4}$拍。这是一首“无与伦比”的诙谐曲，因为不论从形式的典型、音量的对比，还是表达的方式以及感情的处理上来看，它都符合了真正诙谐曲的意义。它的曲式很别致，是一种拱形结构的三部曲式。

诙谐曲用十二音技法写成，但采用的是B、H、A、F的四音组及其紧接模仿和卡农的形式写成。这四个字母正是阿尔班·贝尔格与福煦·汉娜两个姓名的缩写。四个音以各种不同的顺序排列，说明了两人在感情上的水乳交融，合二为一。再加上各种特殊奏法，例如近马演奏、指板上演奏、以弓用力拍击琴弦、弓杆拉弦、泛音奏法等等，使音乐充满了一种窃窃私语的神秘气氛。因此，有人称它是“另一个星球上的咏叹调”。

狂喜的三声中部是一种感情上的强烈爆发。其中大上、大下的跳跃，离奇连接的段落等与主部形成强烈的对比。这似乎是两人感情达到白热化程度的写照。

诙谐曲是以压缩的形式再现，而且采用了逆行的形式。

第四乐章，热情的慢板，$\frac{4}{4}$拍。这个乐章是“贝尔格最有气势的篇章之一”，是全曲的高潮中心。在这里没有运用十二音技法，主要是以卡农的模仿及赞林斯基的两个摘句写成的。曲式极为复杂。呈示部就具有展开性质。主要主题由一个四部紧接模仿导入。第一插部发展成自由模仿，后面则是主部的再现，

由中提琴与第一提琴以二重唱的形式奏出。然后引出了中间部分。这里出现了赞林斯基抒情交响曲中“你是属于我的”这一摘句，其用心不是昭然若揭了吗？这是一种爱情的表白，在此，音乐形成了高潮。在尾声部分，不同的主要动机发展成一种欢呼性的第二高潮，但它一再被几个凶险的和弦打断。全曲最后停顿在一个依附于主音“F”上的七个音的增和弦上，它强烈地倾向解决到F大调的主和弦上去。这似乎强烈地暗示他对福煦夫人的可望而不可得的悲哀心情。

第五乐章，疯狂的急板，$\frac{3}{8}$拍。这是一个具有极大戏剧性对比的乐章。诙谐曲与三声中部各具鲜明特点，两者迥然不同并各自反复。

诙谐曲是自由无调性的，复调结构的。音响强烈，大上大下，具有狂乱的性格，共出现三次，每次性格不同。第二次强调了弓杆击弦、滑奏及弓根演奏等技法，第三次则加上了强烈节奏及拨弦奏法，效果都是十分粗犷的。

三声中部是严格的十二音，主调结构，大部分以竖式音列的和弦写成。因很多地方在近琴马处演奏，所以音乐宁静、幽暗，带有一种神秘、鬼怪的性格。乐章的结尾十分有趣，采用了一种复合节奏的结构，几种不同的节拍同时演奏，效果十分奇怪。最令人费解的是，这一乐章竟然在大提琴声部上出现了明确的调性音乐的正格完全终止。

第六乐章，悲痛的广板，$\frac{3}{2}$拍。这一乐章的情趣与马勒“大地之歌”中的告别乐章相似，但处理的方法不一。马勒采用了美化的幻想，反映出生的向往，而贝尔格则以极度悲哀的心情来谱写这一乐章。

广板是用严格的十二音技法写成的。“从头至尾是歌唱性的”，十分抒情，是全曲中最富表情的一个乐章。最后，似乎是点题之作，这里出现了“特里斯坦”的主题，勿庸赘言，这似乎说明了两人爱情的悲剧结局。有如海顿的《告别交响曲》一样，四件乐器在言犹未尽的情况下，先后停止不前，只留下中提琴演奏着两个缓慢交替的音符，苟延残喘似地支撑下去，最后孤独地停留在一个“F”音上，这就是整部乐曲追求的一个音——“福煦-汉娜”夫人。

(朱　建)

璐璐 (Lulu) 三幕歌剧

这是贝尔格的第二部歌剧，根据德国剧作家弗朗克·魏德金(Frank Wedekind, 1864—1918)的话剧《地神》和《潘多拉的盒子》改编。1929年开始创作，1934年春完成了整部作品的缩谱。贝尔格在1935年冬病逝之前，几乎一

直在为这部歌剧配器，但只完成了前两幕和第三幕的一部分。1937年6月2日这部歌剧以未完成的形式在苏黎士首演。直到1976年贝尔格的遗孀去世后，奥地利作曲家弗里德里希·切尔哈才得以根据长期被扣压的该剧缩谱的手稿将第三幕未完成的总谱补齐。1979年2月24日，这部歌剧以完整的形式在巴黎国家歌剧院首演。

女主人公璐璐是个极富于诱惑力的女人，同时又具有魔鬼般的摧毁力量。序幕中的驯兽师在向观众介绍马戏团的各种野兽(影射着剧中人)时，将璐璐说成是一条蛇。在歌剧的前一半(第一幕到第二幕第一场)，璐璐相继成为几个不同男人(医学教授、画家、施戈尔希、舍恩博士等)的妻子或情妇，并被其他一些人，如阿尔瓦、格施威兹伯爵、运动员、中学生追逐。结果医学教授由于见到画家追逐璐璐惊恐而死，画家又因从舍恩博士那里了解了璐璐的生活真相而自杀。随后，璐璐又用舍恩博士逼她自杀的手枪打死了舍恩。这个堕落社会的产物就这样摧毁了所有爱上她的男人，而她自己最后也不可避免地被这个男人社会所摧毁。歌剧的最后，璐璐为逃避警方的追捕而沦落在伦敦的一座妓院里，被一个嫖客残忍地杀害了。

贝尔格在这部歌剧中达到了创作上的一个顶峰。这部当时被称为"堕落艺术"的作品，通过璐璐的悲剧，深刻地揭露了资产阶级社会虚伪的道德。虽然与《沃采克》同属一种充满社会抗议和同情的歌剧，但《璐璐》的现实性却更多地与荒谬的情节相结合，让观众感受到更多的超现实主义色彩和离间效果，而这些又是贝尔格通过精心构架的音乐布局给予强化的。

全剧分为前后两半，以第二幕第一、二场之间的电影间奏曲为界，构成一种回文式循环结构。这个间奏曲是璐璐生活的转折点，对全剧的结构平衡作用很大。在音乐设计上《璐璐》与《沃采克》一样，是基于传统曲式结构的。第一幕以奏鸣曲式为主，第二幕以回旋曲式为主，第三幕以变奏曲式为主。全剧使用了许多基本细胞加以贯穿，每个人物都有自己的序列或特定和弦，而这些序列又都来自同一个基本序列。尽管这部歌剧是用十二音技法写作的，在具体处理上却显示了贝尔格非正统的独特的手法，如对调性的暗示导致了某些"调性区"的存在等。

(余志刚)

小提琴协奏曲 (Violin Concerto)

著名作曲家马勒的遗孀阿尔玛·玛丽亚·马勒是贝尔格的一位保护人。马

勒死后，阿尔玛改嫁建筑师韦尔菲尔，生了一个小女儿曼侬·格罗皮厄斯。贝尔格十分宠爱曼侬，几乎一直把她当成自己的孩子。不幸的是，曼侬后来患上小儿麻痹症，因医治无效，于1935年耶稣复活节那天病逝了。贝尔格闻讯，悲痛欲绝。他将"一切置于度外"，"像疯子般地写作"这部"纪念一个天使"的《小提琴协奏曲》。7月15日写成缩谱，8月12日完成了配器，前后只花了四个月的时间便完成了这部杰作，以表示对曼侬的怀念。不久，贝尔格自己也因后背患上脓肿，于12月24日与世长辞了。作品在其生前来不及演出，直至1936年4月19日，才由美国小提琴家克拉斯纳独奏，谢尔钦指挥，在国际当代音乐协会举办的巴塞罗那音乐节上首演，受到极大的欢迎。

这部《小提琴协奏曲》是贝尔格一生中唯一的一部协奏曲，也是世界上第一部以十二音技法创作的小提琴协奏曲，在20世纪音乐史中占有重要的地位，是20世纪小提琴协奏曲中最重要的文献之一。因为作品题献给"一位天使"，因此构成了一部标题性的作品。从类型上说，这是一部交响协奏曲，其中充满了交响性的矛盾冲突及高度的戏剧性。从内容及性格而言，它是一部"音诗"。由于它潜在的标题，贝尔格采用了一种特殊的曲体。乐曲分为前后两大部分，每一部分又包含两个乐章，而且各自形成一个情绪整体：生与死。"第一部分描绘了少女雍容华贵的玉姿，刻画了少女天真活泼的性格。第二部分则写出了她的病痛、死亡以及羽化而登仙的情景。"这样就使协奏曲富有一种安魂曲的性格。四个乐章编排的顺序也很奇特：行板—小快板—快板—缓慢，而且形成拱形结构。全曲紧紧相扣，一气呵成。

第一乐章，行板，$\frac{4}{4}$拍，是一首前奏曲型的乐曲。以一连串的四音音型开始，好像独奏者在试调四根空弦。作曲家似乎就是有意要用提琴的基本材料来引出此曲。此后，独奏展示了"音列"，它以一个上行音阶式的主题模样呈现，巧妙地一下攀登到两个八度之高，最后骤然下跌十七度结束，这就是第一主题。而最后下跌的几个音，则构成了一个强烈的"叹息"动机，这是新维也纳乐派创作中的常见的印记，它贯串全曲，成为一个重要组成部分。贝尔格在此处强调这一动机，可能是对"小天使"的夭折，显示他无比惋惜之情。经过一个插句，出现了描绘曼侬妩媚身影的另一个主题，它音量柔和，由独奏小提琴与第一长笛、第二小提琴以卡农形式体现，极有特点。第一主题的再现是以倒影对位的形式开始的。尾声再现引子部分，配器有所改变，独奏小提琴的叹息动机与木管、竖琴及中提琴的琶音片断天衣无缝地结合在一起，构成了向下一乐章的过渡。

第二乐章，小快板，$\frac{6}{8}$拍。这是一首诙谐曲型的乐曲，具有两个三声中部。诙谐曲包含了三个互相关联的、对比主题性格的连德勒动机。第一动机是音列的展示，用的是连德勒的节奏。"维也纳风格"的一段，采用了奥地利民歌中突出的三度音的结构以及圆舞曲中的跳跃特征，具有浓郁的维也纳风味。"乡土气"的一段则采用了山歌中真假声交替演唱的方法而写成，三者都十分欢快，显示了女孩的青春、生的欢乐以及活泼天真的性格。

三声中部也由三段组成，第一段音乐的上下跳跃表现了无拘无束的欢快气氛。第二段音乐轻轻摇曳，具有强烈的抒情气质，与前者形成了"反差"，然后再回到第一段。

诙谐曲再现时，节拍由$\frac{6}{8}$变成了$\frac{3}{4}$。这样，圆舞曲的性格就更突现出来了。尾声中出现了卡林西安民歌的曲调，情绪依然是十分欢快的。因此，有人认为整个乐章是曼侬的一幅性格肖像画。

第三乐章，快板，$\frac{2}{4}$拍。在这个三段体式的快板中，我们进入了痛苦、烦恼、挣扎以及最后死亡的领域之中。这是一种具有高度不协和性而令人心碎的音乐。这段音乐的整体是华彩风格的，独奏小提琴的"主角色彩"非常明显。

A部的音乐节奏自由，但中间出现了凶险的"节奏动机"，这动机在乐队中演奏了十二次，在独奏小提琴上呈现了七次。动机频繁的出现似乎暗示了一种凶兆的来临。

B部的音乐基本是第一、二乐章中各种主题的再现及回顾，这似乎写出了对曼侬童年的美好回忆。特别值得一提的是独奏小提琴在华彩乐段中以第二乐章三声中部中的长笛乐句为基础而演奏的一段四部卡农，这段音乐技巧艰深，实非一般人所能胜任，堪称一绝。

A部再现时，凶险的节奏动机更为激动起来，最后达到了高潮。忽然间，音乐发生了灾难性的崩溃，序列中的10、11、12三个音从音列中分离出来，形成了一种痛苦的求救呼唤，令人愁肠寸断。

第四乐章，慢板，$\frac{4}{4}$拍。这一乐章由众赞歌、两个变奏、小结尾及尾声构成。众赞歌是摘用巴赫第六十康塔塔《啊！上帝，你这惊雷般的语言》的末乐章《这就够了》。但非常奇特的是，贝尔格摘用此曲时，不仅在乐队中采用了巴赫原来的和声，而且竟然将歌词附在总谱上。贝尔格之所以如此，可能是为了突出巴赫原作中的原意。巴赫这一作品，另有一个标题称为"恐惧与希望间的对话"，贝尔格就利用这一含义来指明协奏曲的内在观念。

变奏Ⅰ：先将众赞歌作不同调性的转换，然后独奏小提琴在众赞歌上加

演了一个悲痛动人的挽歌。作为对位曲调，渐渐地挽歌显现出来，成了这一复调结构中的主要部分。

变奏Ⅱ与变奏Ⅰ的手法基本相同，不过众赞歌的曲调改为反向进行，高音铜管乐及低音弦乐紧接模仿，将乐曲推向了高潮。此后出现了卡林西安民歌。这次的出现不很明朗，十分隐晦，好似重温青春的欢乐。往事不堪回首，最后，乐曲还是回到宗教的慰藉中去了。尾声又响起众赞歌的音乐，在临近结尾的地方，各种乐器以第一乐章中的第一主题作卡农形式的演奏。最后，全曲在第一提琴及低音提琴的空弦演奏声中结束。结尾与第一乐章的开始形成的紧密的联系，使全曲达到了高度的统一。

(朱　建)

贝　里　奥
(BERIO, Luciano)

意大利作曲家、指挥家、音乐教育家。1925年10月24日生于意大利北部小镇奥奈利亚(Oneglia)的一个音乐家庭，自6岁开始随父亲和祖父学习音乐。二次大战结束后，贝里奥只身前往米兰，像他父亲那样进入米兰音乐学院，随盖迪尼(G·F·Ghedini,1892—1965)学习作曲。1950年，贝里奥获得作曲文凭，当年与美国歌唱家、贝里奥现代音乐事业的重要支持者与合作者凯茜·贝贝里安(Cathy Berberian,1925—1983)结婚，随后前往美国。在那里的第二年，贝里奥便获得以鼓励青年作曲家为宗旨之一的库谢维茨基基金会的奖学金，进入设立在马萨诸塞州坦格伍德的伯克郡音乐中心(Berkshire Music Center)，有机会随达拉皮科拉学习十二音作曲技术。1954年，贝里奥结识了马代尔纳、普瑟尔和施托克豪森等现代音乐中的活跃人物，并首次进入达姆斯达特暑期训练班，更广泛地接触了韦伯恩之后西方先锋派音乐的代表人物和重要问题。1955年，他和马代尔纳一起，在米兰广播电台建立了著名的音韵学实验室(the Studio di Fonologia)并担任该室负责人，自此进入他音乐生涯中充满活力的上升期。在此期间，贝里奥除了大力探索各种新的作曲技法并大量写作音乐作品之外，还和马代尔纳一起创办了名为《Incontri musicali》的音乐刊物，对先锋派音乐展开评论;用与刊物同样的名称，组织一系列音乐会，以推进新音乐的发展。整个60年代，贝里奥基本上生活在美国。除继续写作外，还先后在米斯音乐学院、哈佛大学、朱莉亚德音乐学校等处从事音乐教育

工作;在报刊上撰文发表对现代音乐的看法与观点;创建并指挥著名的朱莉亚德室内乐团(The Juilliard Ensemble),致力于介绍新音乐的演出活动。1972年,贝里奥重返意大利。在此之后,他应布列兹之邀,出任法国蓬皮杜艺术中心音响音乐协调研究所(IRCAM)电子音响部主任至1980年。

贝里奥是继韦伯恩之后、西方五六十年代先锋派音乐家中具有代表性意义的杰出人物之一。由于他在现代音乐创作、指挥、教学、评论和为全面推进现代音乐发展中所取得的巨大成绩,使他赢得了广泛的国际声誉和稳固的历史地位。贝里奥的创作,遍及音乐形式中的各主要品种,其中包括组合形式丰富多样的室内音乐与乐队音乐;为不同乐器和人声所写的独奏、独唱音乐;为各种发声媒体混成而作的合奏、合唱音乐;具有综合性意义的舞台、戏剧音乐;运用时代科技制作的电声、磁带音乐等等。他崇尚并能广泛而熟练地运用现代音乐诸创作技巧,因此,在他的作品中,序列音乐、偶然音乐、具体音乐、空间音乐、电子音乐、镶嵌组合音乐以及新人声音乐等战后新兴的各主要流派的风格技法,都能广为见到。从某种意义上说,贝里奥的创作,是一部关于现代音乐的"小百科全书"。

在探索新的音响、音色、音源方面,特别是在开掘传统发声媒体潜在表现力或极端表演技巧方面,贝里奥具有突出而持久的兴趣。其中关于人声技术的系列作品和系统化成果,更使他的创作能够在五色纷呈的现代音乐中显得卓而不群,别具一格。正因于此,贝里奥的创作还广泛地从文学、诗歌、小说、戏剧等姊妹艺术的现代派作品中取材,不仅从中获得表现的意象,更重要的,是从中提取作为音源的语音素材,寻找音乐结构的形式依据。

总之,贝里奥的音乐是复合而不是复杂的,是自由而不是混乱的,是方法多样而又类型集中的。虽然他的作品具有那一时代所共有的"世界主义"倾向,但始终都有意大利音乐特有的那种抒情性和戏剧性。要了解战后音乐,贝里奥当是一个重大而不可回避的课题。

午后的祈祷 (Nones)[①] 管弦乐

---

① 这部作品的中文译名,此处借用四川文艺出版社1989年版《西方现代艺术词典》"奥登"条中关于这部作品的译法。从字面意义上讲,"Nones"一词在拉丁文中意指罗马天主教每日必须进行的8项祈祷仪式中的第6项,它一般从午后三时左右开始,故名。而这部作品的体裁界定,则根据Bryan R·Simms《Music of the 20th Century》一书(Schirmer Books, 1986年版)第353页的结论

《午后的祈祷》是贝里奥根据英格兰著名现代派诗人奥登[①]1951年出版的同名长诗，为大型管弦乐队而作的一部整体序列音乐作品。贝里奥创作这部作品时的1954年，正是古典序列音乐一代宗师勋伯格去世后的第三年，布列兹整体序列音乐代表作《结构第一号》问世后的第二年，也是贝里奥在美国随达拉皮科拉学成十二音序列作曲法，又在达姆斯达特暑期训练班广泛涉猎先锋派作曲技术后返回意大利的第一年。这就使得贝里奥在这部作品的写作中，既没有循规蹈矩于勋伯格确立的那种正统十二音作曲法的规则和程序，也没有完全拒绝韦伯恩之后的序列音乐作曲方法。从而使这部“犯规”或独创之作，不仅成为贝里奥音乐创作的第一块里程碑，而且成为欧洲战后音乐“反勋伯格运动”最早的具体标志之一。

贝里奥在这部作品中“违背”十二音作曲法正统原则的一个最突出点，就是他在音高结构方面所使用的，不是一个十二音级的序列，而是一种含有十三个音级的序列(见ⓐ)。



在这一序列的原型中，以第七号音级^{b}A为中轴，使其前后的两组六音结构，呈相差三全音的互为倒影逆行关系。换言之，序列中轴前后的两个六音组，是以音级“D”为轴的互为倒影逆行。正因如此，音级“D”在两个六音组中各出现一次，它不仅使整个序列的音级数突破“12”为“13”，而且由于D音级在序列结构中的对应重复出现，产生了一定程度的“调性”或“中心音”意义，从而在根本上否定了勋伯格古典十二音作曲的原则和精神。

从细部上看，这一序列中轴前后两个六音组的内部，各自还可分为两个

① 奥登(Auden, Wystan Hugn,1907—1973)，英国诗坛30年代兴起的“奥登派”领袖。他的作品为不少现代作曲家引入音乐创作。如伯恩斯坦的《第二交响曲》，斯特拉文斯基的《JFK的挽歌》等。

三音组。所得四个三音组的音级、音序虽不相同，但它们各自的音程含量却是相同的，都由一个小二度、一个小三度和一个大三度构成，同为阿伦·福特集合表中的"3—3"集合。这就使得这一序列中轴前后的十二个音级，在其内部的组合性关系与方式上，与韦伯恩1934年为九件乐器而作的《室内协奏曲》(Op.24)的序列设计同构(见⑮)。

作为一部使用整体序列设计的音乐作品，《午后的祈祷》所有的各"预制"性材料因素中，还包括了由七种时值单位构成的节奏序列、七个级别的音强构成的力度序列、五种不同类型的演奏方式构成的发声法序列。作品的织体和音响，虽然不乏绵长的线条与和弦式共鸣，但给人较多印象的，还是"寂静大师"韦伯恩常用的那种点描织体风格，或神经性的突发式音响。3年后，贝里奥的另一部重要作品——为长笛和14件乐器所作的《小夜曲第一号》(Serenata I, 1957，题献给布列兹)，也具有类似的处理特点与音响特性。

系列Ⅰ—Ⅹ (Sequenzas) 独奏与独唱

从1958—1980年这20多年时间里，贝里奥以一种持久不衰的兴趣，先后为各种乐器和人声，创作了10首高难度的独奏、独唱作品，统一定名为《系列》，它们是：

系列之一：为长笛而作 (1958)
系列之二：为竖琴而作 (1963)
系列之三：为人声而作 (1965)
系列之四：为钢琴而作 (1966)
系列之五：为长号而作 (1966)
系列之六：为中提琴而作 (1967)
系列之七：为双簧管而作 (1969)
系列之八：为打击乐而作 (1975)
系列之九：为小提琴而作 (1975)
系列之十：为单簧管而作 (1980)

贝里奥的这一做法，令人想起那位曾经是"实用音乐"支持和倡导者之一的兴德米特，鉴于音乐生活中缺少独奏曲目，而当时方兴未艾的新音乐又距听众太远的现状，自20年代末开始，为管弦乐队中的大部分乐器，都写了一首以上简朴风格奏鸣曲的创举。然而，贝里奥创作这一作品系列的背景和目的，与兴德米特还不完全相同。50年代以来，电子音乐已在战后先锋派大潮中异

峰突起，贝里奥也早已对这新的音源产生浓厚的兴趣，并有不少成功之作问世。但是，为了挖掘常规的单一发声媒体潜在的声源性能，为了验证单一的表演艺术家可能发挥的极限，贝里奥开始了这一"超级性"的创作实验。结果，它们也确实使人感到这种为单一声部写作、由单个艺术家表演的作品，不仅突破了"单一"的局限，能够产生辉煌灿烂的音响和不亚于合唱、合奏作品的那种色彩丰富、瞬息万变的对比，而且还可使人感到那种融表演性和戏剧性为一体的综合性艺术享受。在这些作品中，贝里奥不仅使用了新的音乐语言，新而且是系统的发音、发声方法，同时还把戏剧式的舞台表演和戏剧性的矛盾冲突引入其中，使得每一首作品的演出，都需要强劲的力度、优美的动作、特定的体态和有效的舞台调度。而能够胜任这些作品演出的人，往往也都是现代音乐生活中训练有素和出类拔萃的佼佼者，有的甚至是毕生专门从事现代音乐表演的艺术家。例如：

第三首，10首作品中唯一的一首女声独唱，以贝里奥为代表的"新人声主义"(the new vocalism)的典型性作品之一。它继续和发展了在此前作品中就已用过的人声技术：放弃准确的乐音音高，不用传统的主题和动机，把语言解体为没有语义的音节和字母，减少语音和乐音之间的区别，无视人声和乐器之间的差异，调动一切可能的手段，创造变幻离奇的音响效果。诸如紧张的咕咴声，急切的咔嗒声，隐约而如梦幻般的哼鸣声，歇斯底里的叫笑声，以及一些人所未闻的发自喉头的古怪之声等等。凯茜·贝贝里安成功地演唱了这首作品，并为它灌制了录音唱片。

第六首，中提琴独奏，它需要一种特别富于力度的弓法和亢奋昂扬的激情才能演奏。这首作品的首演和录音，有赖于贝里奥的另一位合作者，曾经首演过亨策、珀尔等不少现代作曲家作品的德国中提琴家特拉姆普勒 (Trampler, Walter,1915.8.25—)的娴熟技巧与艰辛努力。为南斯拉夫长号演奏家、作曲家，贝里奥的学生格洛博卡(Globokar, Vinko,1934—)而作的第五首，由格洛博卡本人担任首演的独奏。这首以丑角演员格罗克为描绘对象的戏剧性作品，以其新颖的音响在全部《系列》中显得十分注目。其中包括由长号手一面吹奏、一面歌唱或哼鸣相结合的效果，有去掉号嘴演奏出的声音以及拍打号身所发出的音响等等。而为钢琴独奏所写的第四首，以其手指的灵活和手脚的配合，为钢琴家设计了高难度的课题。为双簧管而作的第七首，贝里奥别出心裁地指定要一个"B"音从头到尾不间歇地为双簧管伴奏。这个伴奏只需使用一件发声体，例如用一只振荡器、一支单簧管，或是事先预制好

的录音带均可。伴奏声部的音量,要求被控制到能够和独奏声部产生共鸣的最小程度。而独奏双簧管的音高,又以频繁变化着的各种力度、长度、节奏和发声法,在与伴奏声部同高度的"B"音上进行,使人在独奏作品中也能感受到效果丰富的"音色旋律"(Klangfarbenmelodie)。

从第一首长笛独奏开始,贝里奥即放弃他在前一创作时期所遵循的理性作曲法,向偶然或"有控制的偶然"风格方面转化。为了适应这种变化,他在记谱符号方面,也开始放弃传统的有量记谱法,而使用可塑程度更高的比例化方式。

所谓"比例记谱法"(Proportional Notation),又作"空间记谱法"(Spatial—Notation)或"时间记谱法"(Time—Notation),是一种以谱面符头间距离远近,来表明音符时值长短的近似值记谱法。这种记谱法由于放弃了传统的"小节线",而使音乐没有轻重拍均匀交替所产生的律动。又因为演奏者对于音符间远近距离的把握是相对的,所以它可促成作品在演出过程中的偶然和不确定效果。[1]这种记谱法在五六十年代的音乐作品中的运用是多见而且多样的。就贝里奥《系列》中的用法来说,主要涉及到两种方式:

一是在记谱中用确定的长度表明不确定的时间,即以某种既定的长度单位(如"吋"、"公分")将每行乐谱进行等分,而等分所得的每一份需要的演奏时间却不规定。如《系列》之一所使用的就是这种。

二是用确定的时间表明不确定的长度,即以某种时间量数为单位,对每行乐谱进行划分,所得每份需要的演奏时间是确定的(并且在谱面上明确标出),而每份内部各音的时值长短,则由符头间远近距离做非精确界定。如《系列》之三,每行乐谱演唱的时间需30秒,又以每10秒为单位,将每行乐谱分成三份。《系列》之七,每行乐谱演奏的总时间为22.6秒,又以7种不同的单位将它按下列形式分为长短不一的13个部分:

$3''+2.7''+2''+2''+2''+2''+1.8''+1.5''+1.3''+1.3''+1''+1''+1''$

全曲共有13行。整个乐谱在视觉上构成一个以"13"为常数的"方阵"或"行列式";在听觉上又可产生以"13"为周期的时间单位大循环。

实际上,《系列》中每一首作品的创作,就是贝里奥关于某一发声媒体的诸多可能所做的一次专门化实验。其中所得,贝里奥又以不同的方式赋之以新的意义。在1965—1972年间,贝里奥为各种乐器组合而作的另一作品系

① 参见Kurt Stone《Music Notation in the 20th Century》W· W· Norton & Company (New York) 1980.

列《路径》，就全部建立在《系列》的基础上。例如《路径》之一(1965)，以《系列》之二为基础，改用竖琴和乐队演奏。《路径》之二(1967)，以《系列》之四为基础，是为中提琴和九件乐器而作的。《路径》之三(1967)，是《路径》之二的再改编，在中提琴和另外九件乐器的基础上，再加上一个大型乐队。而《路径》之二(b)(1969)，是把《路径》之三改用小乐队演奏的结果。1972年的《路径》之二(c)，又将《路径》之二(b)换为低音单簧管和乐队的合奏。

主题"乔伊斯赞"(Thema "Omàggio a Joyse") 磁带音乐作品

自1952—1953年，贝里奥首次接触到美国的两位电子音乐家——卢恩宁(Otto, Luening,1900—)和乌萨契夫斯基(Vladimir, Ussachevsky, 1911—)合作创作的第一部录音磁带作品《咒语》(Incantation)开始，他便和电子音乐结下了不解之缘。几十年来，由于他在这一领域里的不懈开拓与努力，创作了一系列富于个性的成功之作，使他成为20世纪电子音乐作曲家中最有影响的代表人物之一。

贝里奥的电子音乐作品分为两大主要类型。一类是用常规发声媒体和电声媒体(包括录音磁带)的混成之作，如50年代末为长笛、单簧管、竖琴、中提琴、大提琴和磁带所作的室内乐作品《变异》(Differences,1958—1959, 1967年修订)，60年代末为人声与大型混成乐队而作的《交响曲》(Sinfonia)。另一类，则是纯粹运用电子、电声手段加工处理而成的录音磁带作品。《主题"乔伊斯赞"》、《面容》(Visage,1961)等，都是这类作品中的重要代表。

《主题"乔伊斯赞"》，是一部用双轨录音技术制作的磁带音乐作品。在这部作品的"创作—制作"过程中，贝里奥从他所喜欢的爱尔兰作家、西方现代派小说先驱者之一——乔伊斯(Augustine Aloysius Joyce,1882—1941)20年代出版的代表作《尤里西斯》(Ulysses)的《海妖》(Sirens)那一章里，从语义和语音的双重目的出发，精选出一段，让凯茜·贝贝里安用三种不同的语言和丰富多变的语调将它们诵读出来，由此得到基本的音源素材，再通过电声、电子设备的处理后录制成音响磁带。在这首仅仅6分钟长的作品中，显示出贝里奥从文学语词中挖掘音响素材的独特兴趣和关于"新人声主义"创作的重要技巧。虽然作品的音响让人听不清乔伊斯小说选段的字词含义(这正是贝里奥所追求的)，但是，在一种宁谧的、人声自言自语的基调上，各种不可预期的声响重叠而出、接踵而至，则无疑对乔伊斯的这部意识流小说——以

18章的篇幅，对都柏林三个市民在一天18个小时内，各自琐碎生活和潜意识的描写——做了最生动的音响注释。从音响结构上看，人声发出母音S后拖长而得的嘶嘶声，在作品中效果突出并循环出现，对作品的统一起着重要的结构力作用。而类似的做法，又正好是“在文学创作中追求音乐性”[1]的乔伊斯，借用瓦格纳主导动机写作原则处理《海妖》那一章的重要特征。

循环 (Circles) 女声独唱、竖琴和打击乐

作于1960年。这是贝里奥进入60年代后的第一部重要作品。它受佛洛姆基金会的委托创作，题献给库谢维茨基夫人。在这部作品中，贝里奥继续和发展了他在《主题“乔伊斯赞”》中独创的那些关于人声和语词处理的新技术(但不使用电声)，继续使用他从《系列》之一里开始的那种半偶然性比例记谱法，采用了他从一开始就显得特别钟爱、到后来还将继续保持的那种循环或对称结构布局方式，引入戏剧的舞台表演手段，探索立体或空间的音响效果，等等。这一切，表明这一作品是贝里奥个人风格走向全面成熟的重要标志。

全曲共五个乐章，分别采用美国现代派画家和诗人肯明思[2]《1922—1954年诗集》中的三首作品为唱词。由于第一和第五乐章，第二和第四乐章所用的歌词分别相同，使全曲五个乐章呈ABCB′A′式的拱形对称结构。

作品使用的打击乐器，数量和品种繁多。两位打击乐演奏者中的第一位，要负责演奏41件(套)各类打击乐器；第二位，要负责34件(套)。而每位演奏者都要使用5种质地不同的演奏工具。此外，女声独唱演员(首演时是凯茜·贝贝里安)还要在运动着的表演过程中，演奏所指定的打击乐器。

第一乐章是全曲中抒情性最强、旋律化程度最高、记谱形式最传统的一个乐章。主体部分是女声与竖琴构成的“二重唱”。在这里，独唱者被指定站在离另二位演奏员距离最远的“第一位置”，由此获得一种分离的、梦幻般的

---

① 参见“The New Grove Dictionary of American Music” Vol. I “Joyce”条。

② 肯明思(Edward Estlin Cummings [E· E· cummings], 1894—1962),美国“最有成就的城市诗人”之一。由于嘲弄传统观念，他把自己的姓名全部小写。他的创作经常采用街头语言和市井题材。在形式上，除全部使用小写字母外，还不顾词法语法，任意拆字拆句，不用标点符号，几近文字游戏，以求用这种特殊的符号象征诗作的内容。他的作品在战后为不少作曲家感兴趣。A·科普兰、J·凯奇等人都在创作中涉及到他的作品。

和"相位"较大的"立体声"效果。歌唱结束后，两位打击乐手演奏六种乐器，独唱者也参与演奏。及至尾声，木琴和竖琴加入，强奏进入下一乐章。

第二乐章以打击乐的领奏开始。这一乐章的记谱法趋向自由。女高音除了常规唱法外，加进了念白和气声等特殊表现方法。歌词的音节化处理增多。非确定音高也时有出现。这一乐章内所涉及到的打击乐器，在数量上增到20余件。而在用法上，乐章前半部分以使用木质的和膜鸣乐器为主;后半部分，效果辉煌的金属性乐器增多，以此显示出音色的层次与布局。独唱者仍在第一位置，并被指定演奏手钹。

第三乐章是全曲的中心部分，采用高度图表化的形式记谱。全部的打击乐器都在这一乐章内先后露面。人声声部几乎完全放弃了固定音高，多样化的发声技巧，增加了表现的魅力。此外，两位打击乐手也发声帮腔，和女高音遥相呼应。独唱者的声部结束后，缓步进入离另外三人更近的"第二位置"，在那里演奏木质管钟。乐章后半部在打击乐器的合奏中结束。

第四乐章既有自己的独特个性，又有前三乐章的特点综合。它的歌词，来自前面的第二乐章。音乐开始时，女高音以常规唱法衬以竖琴的伴奏，是第一乐章的特点。打击乐手在演奏之余还朗声诵读，则和第三乐章相似。末尾，女声被要求进到距另三位演奏者最近的"第三位置"。

第五乐章，使用第一乐章的歌词，但处理手法迥然不同。在这里，有固定音高的打击乐器被大量和持续地使用。人声先以念白的方式表演，后半部分恢复歌唱。两位打击乐手一面演奏管钟和颤音琴，一面引吭高歌。全曲在喧闹的高潮中结束。

交响曲 (Sinfonia)

在贝里奥的创作中，迄今为止最有影响，最能体现其艺术雄心、创作风格和成功高度的，就是这部创作于1968—1969年间的《交响曲》。它是受委托为纽约爱乐乐团创建125周年纪念而作，献给美国当代著名作曲家、纽约爱乐乐团的"桂冠"指挥伦纳德·伯恩斯坦。

作为60年代"新浪漫主义"音乐的代表作，《交响曲》复兴了上世纪末以瓦格纳为代表的晚期浪漫主义的某些写作传统，使用了带有人声的大型混合管弦乐队，作品的演出需要8位歌唱家和多达81位的演奏员。按合唱方式构成

的8个独唱声部，由法国著名的"斯文格尔歌唱小组"(Swingle Singers)担任。在四管编制的乐队中，包括了竖琴、钢琴、电声管风琴、电声古钢琴，以及由三个人演奏的27件(套)各类打击乐器。按照贝里奥的习惯，第一小提琴声部被分为A、B、C三组，其中的C组被指定放在舞台的最后。

作品在1968年10月10日，由贝里奥亲自指挥纽约爱乐乐团首演时，只有前四个乐章。翌年8月，贝里奥加写了现在的第五乐章。虽然各乐章"所表现的性格不完全相同，但总的来说，它们被类似的和声与发声特点统一起来"[1]。加之各乐章在材料、速度、性格等诸方面的相互照应，全曲五个乐章亦呈"ABCBA"式拱形对称结构。

第一乐章，徐缓而神秘的慢板。全长147小节，可分为两大部分[2]。第一大部分(第1—104小节)，是用以表达乐章中心内容的结构主体，第二大部分(第105—147小节)，可视为具有综合意义的尾声。两部分之间，既有大起大落式的音响对比，又有彼此相近的音响发生方式。各部分内部，也不乏两极音响的并置，时而如火山爆发，时而如死一般寂静，当然，也有一般管弦乐写法中常有的渐次增涨。而作为这一乐章，也作为整部交响曲最根本的特征之一，是它引用并表现了法国人类学家列维－斯特劳斯[3]所辑神话故事《生与熟》(Le Cru et le cuit,1964)中的片断，以及它在音乐中的处理方式。

《生与熟》中所记述的，是巴西或南美印第安人有关水的起源，以及与之相关的其他神话。贝里奥从中取出所需的片断，交由第一男低音声部(少量时候是两个男低音或其他声部)，以"口吃"的方式念白，用以突出其中重要字词的语义和音响。同时，又从神话故事中精选出一些特别具有象征意义和音响价值的单字(词)，如"水"(eau)、"火"(feu)、"血"(sang)、"雨"(pluie)、"生命"(vie)、"意志"(voule)等等[4]，交由其他人声，夹杂在无语义的各类母音中，念唱喊叫而出，造成一片混沌效果。加上各声部节奏和力度的参差不齐，以及乐队和人声的同时"交响"，使人获得一种在词义上"不完全听得清楚"('not

---

① 贝里奥语，转引自钟子林编译《西方现代音乐作品选介》(二)，第240页。

② 见Universal Edition (London)1969年出版的贝里奥手稿总谱。

③ 列维—斯特劳斯(Claude Levi－Strauss,1908.11.28—)，西方公认的结构主义领袖，法国文学院院士，大不列颠和爱尔兰皇家人类学研究院名誉博士。30年代曾任巴西圣保罗大学社会学教授，并在巴西印第安人中考查研究。所成《神话集》四大卷，先后在1964—1971年间出版。

④ 详见David Osmond—Smith《From Myth to Music》，MQ, April 1981,p.230.

quite hearing')[①]的体验。这种从"语义"的角度对所需的语词进行选择,从"语音"的角度对所选择的语词进行分析,将它们处理成一种器乐所不能及的特殊音响,再和其他声源一道,产生一个复杂新颖的音响整体的做法,正是贝里奥乃至整个五六十年代,西方现代主义音乐创作中一个突出而重要的特征。[②]

这一乐章的音高材料十分凝练,全部建立在下例所示的三个和弦上。其中每个和弦都有较长时间的持续,但不断改换其节奏和音色,产生一种类似"音色旋律"的效果。而且,这些基本和弦的交替节奏,被处理得与音乐内容的序进步伐一致。例如第一大部分中,第1—57小节,主要是关于"水"的叙述,使用a、b两个和弦交替进行。第58—80小节,是关于"火"的叙述,电声管风琴持续奏出c和弦的背景。第81—104小节,重又回到"水"的内容,c和弦则继续进行下去。第一乐章这种在内容处理上的戏剧性,内容与形式间的一致性,以及音高材料、声部关系方面的有机性,使它比同类音乐的其他作品,如施托克豪森的《颂歌》(Hymen,1966),具有更高的艺术价值。



以"啊!金!"(O king)为题的第二乐章,是一首哀伤而深沉的挽歌。它是为了纪念在1968年4月4日遇刺身亡的黑人领袖,美国历史上第一次大规模民权运动领导者马丁·路德·金而作的。在此之前的1967年。贝里奥为了向这位世界著名的和平运动领袖表达自己的敬意,以同样的标题创作过一首用五件乐器伴奏的独唱歌曲。在这位领袖遇刺的当年,贝里奥又把这首歌曲改写为挽歌并纳入交响曲之中,直接表现出贝里奥的政治立场和艺术创作态度。

---

① 贝里奥语。详见《The International Cyclopedia of Music and Musicans》第10版"Berio"条。

② 前民主德国埃·克奈佩尔《作为语言的音乐和作为音乐的语言: 现代音乐创作中的一些倾向》,见《世界音乐》1985年第一期。

第二乐章中近100小节的音乐，是连绵不绝、一气呵成的。它全部建立在一个以F为中心的固定曲调基础上(F、A、B、♯C、F、A、♭A、♭B、D、♯C、♮B)，几乎所有的声部都在同一个八度位置上。用上述曲调做节奏变体，构成“同度对位”效果。偶尔也有少量的半音阶、全音阶或某种混合音阶素材的闪现。在始终是弱奏和绵长的进行中，经常有特强的音点不规则出现，使音乐形成一种“线性织体”和“点描织体”复合的音响结构。

第二乐章的全部“歌词”，只用了马丁·路德·金的名字，其余全是各类母音。在这里，金的全名被分解为“Mar－tin－Lu－ther－King”式的音节串，在长达48小节的母音合唱后，第一个音节才开始出现。尔后各音节无序地逐渐进入，到第79小节，最后一个音节“King”才进入。直到终了，全部音节都没有在同一声部里连续完整地出现过。这种“呼唤”的效果和“呼之不出”的结果，恰到好处地表现出对金的思念哀悼之情。

第三乐章是全曲五个乐章中唯一的一首快板，也是篇幅最大的一个乐章。作为对“交响曲”标题意义的直接体现，也作为贝里奥创作中最具“实验性”的一次创举，第三乐章的特点在于：

在歌词方面，第三乐章使用了多种材料，它们包括：爱尔兰著名戏剧家、小说家贝克特(Samuel Beckett;1906.4.13—　)50年代所作著名《现代小说三部曲》之一《无名者》(The Unnamable,1953)中的选段;美国哈佛大学学生的对话;1968年5月，法国“大学革命”[1]期间，作曲家亲眼目睹学生们涂写在巴黎大学墙上的标语;乔伊斯语录;与朋友、家人的谈话录;马勒《第二交响曲》第三乐章主题首部各音唱名的无音高念白;各类母音和无语义的象声性音节等等。上述各类语音材料，在音乐中大都是无序混合出现的。除少量时候用固定唱名法随器乐声部唱出一些声部片断外，绝大多数时间都做非音高处理，如念白、私语或模拟某一有音高声部的外形而做非音高发声等等。这不仅把贝里奥“新人声主义”推进到一个新的高度，而且带有浓郁的“具体音乐”特色。

在音乐方面，第三乐章除了始终贯串演奏马勒《第二交响曲》第三乐章中的三个主题及其变形外，还像历史巡览一样，自由而随意地引用了巴赫、贝

① 指1968年5月，由巴黎大学学生首先发起的一次反政府抗议，进而发展成的一次全国性严重危机。这次事件导致了法国高等教育的一次重大改革，使大学学院不再集中管理，学生可以更多地参加大学行政。

多芬、柏辽兹、勃拉姆斯、德彪西、拉威尔、R·斯特劳斯、瓦格纳、勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基、艾夫斯、兴德米特、布列兹、施托克豪森、格洛博卡、普瑟尔等作曲家的作品。用得较多的，是拉威尔的《圆舞曲》和《达芙尼斯与克洛俟》、德彪西的《大海》、R·斯特劳斯的歌剧《玫瑰骑士》中的《圆舞曲》、斯特拉文斯基的舞剧《春之祭》、勋伯格的《五首管弦乐曲》(Op.16)。正如作曲家自己所说的那样，第三乐章"与其说是创作而成，不如说是用他人的材料拼贴而成。"[①]这一乐章由此成为以贝里奥为代表的"镶嵌组合音乐"的典型。这一风格，在贝里奥为贝贝里安所作的《演唱会第一号》(Recital I, 1972)中，被得到更高的体现。

结合着这一乐章的创作动机和目的，贝里奥说：第一，是要"又一次地'向'在整个音乐史中占有份量的马勒"表示自己的敬意"。第二，是要向"伦纳德·伯恩斯坦表示敬意，因为他在1967—1968的演出季节中，对《复活》交响曲做了令人难忘的诠释"。第三，以马勒的诙谐曲为基础，大量引用他人的材料集合成一种新的流动性结构，"既不是打算毁坏马勒(他是被毁坏不了的)，也不是打算宣泄对晚期浪漫主义的复杂感情(我没有)，更不是为了制造某种音乐趣闻(一些年轻的钢琴家们十分熟悉此道)。所选择的材料，不仅与马勒有关，而且彼此有着潜在的联系。如果您愿意的话，可以将它们作为一份记录在您心中的偶然性文件。这正像贝克特的小说启发了对语言材料的编写一样，马勒的交响曲启发了这一乐章音乐材料的处理。人们可以把词和音乐的这种联系看成一种解释，一种近乎意识流和梦的解释。因为那种流动性，是马勒诙谐曲最直接的表征。它像是一条河流，载着我们途经各种景色，而最终消失在周围大量的音乐现象中。

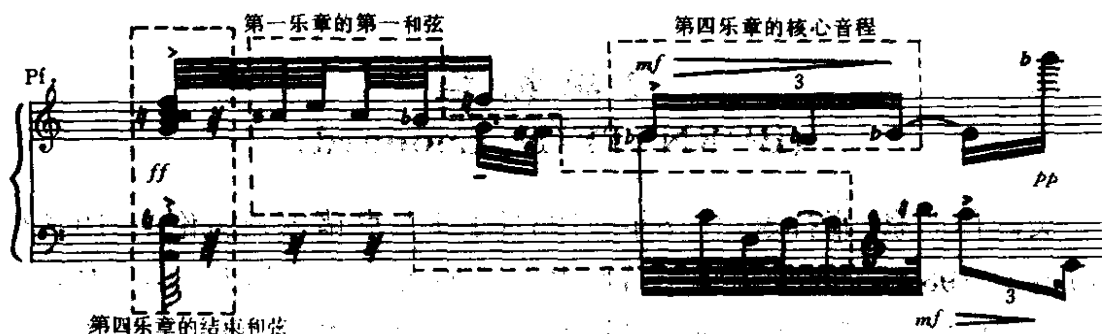
第四乐章，仅45个小节，与前面的第二乐章相应，并与前三个乐章相综合：这种做法，与贝里奥关于《循环》的处理十分相近。所有的声部，都以"♭D、♭E、♮E、G、A、C、D、F"诸音形成的曲调为基础，各以不同的节奏呈"同度对位"。这一手法来自第二乐章。有语义的歌词仅只有"血的玫瑰"(Rose de sang)等寥寥数字，也像第二乐章那样将它们做音节分解后，逐一加入母音合唱之中。而这些歌词，则选自第一乐章。将一、二两乐章的特点拼贴为第四乐章的方式，是对第三乐章的一种呼应。

在第四乐章中，初粗显现的综合写法，在第五乐章中更为突出。无论是微

---

① 贝里奥语。转引自钟子林编译《西方现代音乐作品选介》(二)，第240页。下同。

观处理，还是宏观布局都是如此。下例为第五乐章开头的第1个小节。其中的第一个和弦，是第四乐章从其C号开始进入一直持续到终了的和弦，它形成乐章交接时一种类似中国民间音乐中“鱼咬尾”的效果。同在这一小节中，还综合了第一乐章关于“水”的第一和弦，和第四乐章基本音列的首部音调。此后，第四乐章的主题从第2小节起由女高音独唱而出，第7小节出现第一乐章的a和弦，第31小节出现第一乐章b和弦。第二乐章的主题从第38小节进入。第三乐章的材料散见于它们之中。乐章全长153小节，与对应的第一乐章几近相等。全曲最后结束在第一乐章关于“水”的两个基本和弦上。



综观全曲可见，这部巨著是由多种材料、多种声源、多种音色、多种思想内涵，做镶嵌拼贴、交织融汇而成的一个复杂有机体。正如贝里奥自己所言：“它是一部包含了过去与现在、声乐与器乐、通俗和严肃音乐等各种风格的大汇编。”作品的创作动意、形式特征以及思想内蕴，尤其是关于贝里奥广收博采的艺术风格，都由作曲家为之苦心选择的标题——“Sinfonia”，高度准确地概括了出来。

民歌 (Folk Song) 室内乐/女高音与大型管弦乐队

这是贝里奥分别用不同国家、民族和地区11首民间音乐为基础，精心改编而成的一部曲集。它有两种版本。第一种为室内乐版(Universal Edition [London], 1964)，为女高音、长笛(兼短笛)、单簧管、竖琴、中提琴、小提琴和供两人演奏的打击乐器而作。1973年，贝里奥将它改编为女高音和大型管弦乐队。这部作品的女高音演唱者，仍为凯茜·贝贝里安。

在作品的改编过程中，贝里奥始终保持了每首民歌的原有歌词和曲调，只用调性和声与常规音色为之衬托和丰富而已。这一做法，不仅显示出贝里奥或现代音乐在创作方面的多样性(或多元性)，而且是贝里奥对战后一度消失的民族乐派及其风格，在更高层次上的复苏所做的历史性贡献。

曲集中的第一首“Black Is the Color of My True Love's Hair”是最为著名的。它原是美国民歌演唱家和作曲家尼尔斯(Niles, John Jacob,1892—1980)，在1916～1921年间创作的一首民歌风歌曲，也是尼尔斯编创的作品中最受人欢迎的一首。全曲分为三段。贝里奥只用了中提琴、竖琴和大提琴三件乐器作为伴奏。最有意思的是，中提琴声部采用无节拍记谱，并总是和人声、竖琴“错位”演奏，意欲模仿一个“若有所思或漫不经心的乡村提琴手”，使音乐由此变得生动而富于戏剧效果。

(彭志敏)

伯恩斯坦
(BERNSTEIN, Leonard)

美国作曲家、指挥家，1918年8月25日生于马萨诸塞州劳伦斯。10岁开始学习钢琴，1935—1939年就读于哈佛大学(作曲教师辟斯顿Walter Piston)，1939—1941年在费城柯蒂斯音乐学院学习，同时参加坦格伍德(Tanglewood)夏季学校从库谢维茨基(Serge Koussevitzky)学习指挥。1943年因成功地替代突然病倒的沃尔特(Bruno Walter)指挥纽约爱乐乐团的音乐会，引起轰动，从而导致出任该团音乐指导兼首席指挥(1958—1969)，成为该团第一位美国出生的指挥家。

作为作曲家，伯恩斯坦的创作采用各种手法，从爵士乐到十二音音列，从浪漫主义语言到现代的不协和音响。他是一位少有的作曲家，既为百老汇舞台剧，又为严肃的音乐会音乐作曲，在这两方面都表现出色。他的《西城的故事》(West side Story, 1957)是战后著名的美国音乐剧之一。音乐剧《在城里》(On the Town, 1944)曾连续演出463场。喜歌剧《坎迪德》(Candide, 1956)中的序曲是他作品中经常被演出的一首。伯恩斯坦的音乐会作品大部分涉及宗教性题材，其中的声乐部分常采用圣经或礼仪的词句作为歌词，如他的《第一交响曲“耶利米”》(Jeremiah, 1943)、《第三交响曲“卡迪什”》(Kaddish, 1963)、受奇切斯特大教堂委托而作的《奇切斯特诗篇》(Chichester Psalms, 1965)，以及为肯尼迪表演艺术中心开幕式而作的《弥撒》(1971)等。

此外，伯恩斯坦还发表了《音乐欣赏》(1954)、《音乐的无限多样性》(The Infinite Variety of Music, 1959)、《未被回答的问题》(The

Unanswered Question, 1976)等根据讲座整理而成的专著。

第一交响曲"耶利米" (Symphony No.1 "Jeremiah") 女中音与乐队

1944年1月28日由匹兹堡交响乐团首演,作曲家亲任指挥。纽约音乐评论家协会(Music Critics' Circle)把它选为1943—1944年度美国最佳管弦乐新作品。

"耶利米"是基督教圣经中的人物,公元前6、7世纪希伯来预言家。全曲共三个乐章: 1. 预言家,2. 亵渎,3. 哀歌。作品首演时,作曲家曾向节目注释者提供下列情况:

"1939年夏天,我为女高音和乐队作品《哀歌》写了一个草稿。我忘了这草稿,放了两年没动,直到1942年春,开始写一首交响曲的第一乐章时才想起来。当时我知道,这新写的第一乐章,以及我计划接着它的谐谑曲,合乎逻辑地随后要和这首《哀歌》连在一起。于是,交响曲就此产生。哀歌作了很大改动,原来的女高音由女中音代替。

交响曲在很大程度上没有利用实际的希伯来主题材料。谐谑曲的第一主题是从传统的希伯来圣歌意译而来的,哀歌声乐部分的开始段落是以礼拜仪式的音调为基础的,这个音调今天还在巴比仑用于纪念耶路撒冷的毁灭而唱着。其他相似于希伯来礼拜仪式音乐的东西是一种感情性质的问题,而不是音调本身的问题。

关于标题的含义,也不是按照字面的意思,而是感情性质的。这样,第一乐章的目的只在于从感情方面来表现预言家恳求他的人民的深切的程度;而谐谑曲提供了一种由异教徒在僧侣和人民之间的败坏行为引起的一般的毁灭和混乱的感觉。第三乐章是为诗词谱曲,很自然,更具有一种文学的构思。这是耶利米悲痛他那可爱的、已遭到毁坏、抢夺、凌辱的耶路撒冷时的哭泣,为了它,他曾不顾一切地努力进行抢救。

歌词选自《哀悼书》(Book of Lamentations)第一册的1、2、3、4篇;第四册的14、15篇;第五册的20和21篇。"[①]

"西城的故事"交响舞曲 (Symphonic Dances from West Side Story)

《西城的故事》原是根据莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》写成的音乐

① David Ewen: The World of Twentieth Century Music, Prentice-Hall, Inc., 1968。第66页。

剧，主角是一对情人托尼和玛丽亚。代替莎剧中结有世仇的蒙泰古和凯鲁莱特两大家族的，是纽约西城两个敌对的青少年团伙：杰特(Jets)和沙克(Charks)。音乐剧于1957年9月26日在百老汇首演。罗宾斯(Jerome Robbins)编舞。1961年拍成电影。

电影《西城的故事》的音乐与原音乐剧的音乐相比没有很大变化，只是配器方面大大扩展。正是根据这个版本，作曲家从中选出若干纯管弦乐与舞曲的段落，按器乐作品的要求，重新加以排列，组成交响舞曲，于1961年首演。交响舞曲共九段，它的顺序与原音乐剧不同，而且，除了第5段《恰恰舞》模仿"玛丽亚"的音调以外，没有包括原剧中最流行的几首歌曲，如"今夜"、"美国"、"玛丽亚"等。

九段音乐不间断地演奏，内容大体如下：

1. 开场白：快速的中板。这段音乐暗示杰特和沙克两个团伙之间不断增长的敌对情绪。

2. 某个地方：柔板。在一系列梦幻般的舞蹈音乐中，两个团伙友好地团结在一起。

3. 谐谑曲：轻快的活板。青少年们从城里出来，发现了一个充满阳光、空气清新的宽阔的世界。

4. 曼波舞：急板。杰特和沙克之间展开的竞争的舞蹈，把人们带回到凶残的现实。

5. 恰恰舞：文雅的小行板。托尼和玛丽亚这一对情人在一起跳舞。

6. 会面的情景：稍快。这段音乐伴随着这一对情人第一次交谈。

7. 冷爵士，赋格：快板。杰特的敌意在一种对位的舞曲中爆发出来了。

8. 打群架：很快。这是暴力行为的高潮。在这个高潮中，杰特和沙克两个团伙的头头都遭杀害。

9. 终曲：柔板。最后，当托尼死在玛丽亚的怀抱里以后，结帮斗殴造成牺牲的现实，向往"某个地方"的梦境，都以一种悲剧性的讽刺，被带回到他的葬礼行进之中。

(钟子林)

① Edward Downes: Guide to Symphonic Music, Walker and Company, New York, 1981. 第165页。

贝特威斯尔
(BIRTWISTLE, Harrison)

英国作曲家。1934年6月15日生于英国阿克灵顿(Accrington)。贝特威斯尔学习音乐是从吹单簧管开始的，并因此在1952年进入曼彻斯特皇家音乐院。进校后，他参加了理查德·霍尔的作曲班，结识一批年轻的音乐家(P·M·戴维斯，A·戈尔和钢琴家J·奥格登)，他们在一起组成了"曼彻斯特新音乐小组"，专门演奏现代、尤其是新维也纳乐派的作品。随后，贝特威斯尔开始尝试作曲，并在一开始就表现出与众不同的个性和技巧。毕业后他曾参加过军乐队，之后进入伦敦皇家音乐院继续深造。从1962年起，他分别在几个学校任教，1975年被委任为伦敦新建的国家歌剧院音乐指导。

贝特威斯尔始终以单簧管演奏家身份演出，但他曾表示对于演奏和教学都不十分感兴趣，他只是通过演奏去实践创作上的想法而已。

贝特威斯尔的早期写作深受斯特拉文斯基、瓦列兹、韦伯恩以及中世纪音乐的影响，他的音乐表现出纯然的形式化。他逐渐形成了系统的技术，将乐思作深入的发展。在题材上，他常常喜欢生、死、复生这一类神秘的问题。

悲剧 (Tragoedia) 木管、竖琴、弦乐重奏

作于1965年。这部作品使贝特威斯尔作为最有力的、坚定的、富于独创精神的英国作曲家而受到瞩目。

贝特威斯尔采用诗歌－叠句这种形式来体现古希腊戏剧的精神，但其中并没有明确的戏剧内容。作品带有进攻性的、有时甚至是狂暴的特性，显示出作曲家对仪式性表达方式的强烈兴趣。他试图在纯音乐与舞台音乐之间寻找一条共通的道路。

潘奇与朱迪 (Punch and Judy) 独幕歌剧

作于1966—1967年，1968年6月8日首演。这部歌剧取材于英国民间木偶剧。主人公潘奇是一个长着长鼻子和驼背的人，生性凶狠狡猾。他杀死了自己的孩子、妻子和医生，最后被判以绞刑，临死前竟又捉弄刽子手和魔鬼。尽管在写法上是以英国传统戏剧为基础，但却高度仪式化，并多少带点冷冰冰的心理分析味道。在表演上，强调鲜明的力度对比，常常出现似乎无缘无故的狂

暴和怪诞。这部歌剧与重奏(木管、竖琴、弦乐)《悲剧》有许多相似之处,《悲剧》中的片断被用于歌剧之中。

美杜莎 (Medusa) 管弦乐队、电子乐器及录音带

作于1969年,后于1970、1978年两次修订。起初这部作品十分明显地在形式和材料上带有令人难以忍受的痛苦感,但毫无疑问,这个最初版本代表着作曲家在探索中的一个重要过程。在两次修订后,宁静、缓慢成为主要的情绪,并且使用了音色类同的乐器。与他的其他作品如重奏《悲剧》和歌剧《潘奇与朱迪》形成鲜明的对比,《美杜莎》的情绪不是狂暴怪诞的,它被控制得很好。

(周小静)

布 利 斯
(BLISS, Arthur)

英国作曲家。1891年8月2日生于伦敦,1975年5月27日卒于伦敦。布利斯1913年在剑桥大学获文学与音乐学士学位之后,又于1914年进伦敦皇家音乐院深造,得到斯坦福(Stanford)、沃恩·威廉斯和霍斯特的指导。但第一次世界大战中断了他的学习,他参加了军队。战时他已是一位受人注目的青年作曲家,战后更由于卓越成就大获好评。1921年任伦敦皇家音乐院作曲教授,1942—1944年任英国广播公司音乐指导,1950年受封为爵士,1953年成为皇家乐长。

布利斯的早期音乐带有试验性,后来趋于保守,其创作与浪漫主义甚至古典风格有更多的联系。但他始终保持了精力充沛、生机勃勃、简洁明快的个性,因此作品颇受人们喜爱。他的创作数量繁多,最著名的有声乐作品《诺伊夫人》(1918)、管弦乐作品《色彩交响曲》(1922)、芭蕾舞剧《将死》(1937)、歌剧《奥林匹亚神》(1948)和《弦乐队音乐》(1935)等等。

色彩交响曲 (A Colour Symphony) Op.24

作于1922年,后于1932年修订,全曲演奏约31分钟。

这是布利斯第一部重要的管弦乐作品,它在美国和英国的演出成功使布利斯的知名度大增。它的许多特点在后来的一系列杰作中得到进一步发展,

例如庆典式的壮丽宏伟、芭蕾风格的谐谑曲写法以及深刻的内省等等。从中，也可以看出布利斯向其他大师们学习的痕迹，如艾尔加的辉煌、斯特拉文斯基的不谐和、米约的刺激性等等，甚至还有当时盛行的爵士乐对他产生的影响。

作品分为四个乐章，尽管它是标题性的，但从风格的安排上来看，仍属于传统格式。

第一乐章，紫色，庄严的行板。作曲家认为紫色水晶的颜色象征着庆典、王室和死亡。三个主题都出现了之后，音乐走向高潮，然后以倒装的形式再现。音乐令人联想到一个行进的队伍渐渐走近，又慢慢走远、消失。

第二乐章，红色，活泼的快板。它代表红宝石，象征着酒、狂欢作乐、熔炉、勇气和魔力。这是一首炽烈的、情绪激动的谐谑曲。

第三乐章，蓝色，柔和流动地。蓝宝石的颜色，象征深深的水、湛蓝的天，忠诚和悲伤。在持续不变的节奏中，木管流畅的经过性旋律像微风般掠过。作曲家将它比作轻轻拍打着船舷和石头桥墩的微波。

第四乐章，绿色，中速。翠玉的颜色，象征着希望、年轻、快乐、春天和胜利。这是一首双重赋格，第一主题由弦乐棱角分明地奏出，它逐渐形成了崇高的进行曲。快速的、活泼的第二主题由木管乐器奏出。这两个主题最后结合在一起，达到高潮，在辉煌的音响中结束了全曲。

将死 (Checkmate) 芭蕾舞 Op.57

作于1937年，同年在巴黎首演。

观看芭蕾舞和下棋，是布利斯最喜爱的两项娱乐。他的第一部芭蕾舞作品正是将这二者结合起来的一个尝试。实际上布利斯早在1923年就已开始构思，但在十几年后才将其付诸实践。这部作品题献给了他的老师、作曲家，同时也是他的下棋对手莫里斯(R·O·Morris)。

起初这部舞剧隐喻了第二次世界大战前几年的政治气氛，当时纳粹的势力正日益增长，欧洲笼罩着一片恐怖。后来布利斯将作品主题改为爱与死的搏斗。

全曲共有六个段落。

1. 序曲。大幕升起，两个棋手分列棋盘边，一位着金色盔甲，另一位是黑色的。音乐强起来，之后是不祥的寂静，金色棋手抬起头盔，显示出他代表着爱情；黑衣者摘掉大手套，露出死神的手臂骨架。

2. 四名扮演棋子中马的男子(两红两黑)展示中世纪骑士高贵而英勇的风度，其中的一位红马是剧中重要的角色。

3. 黑皇后上场。这是最有力、最危险的一场戏，她将红方施以催眠，向红马抛出诱惑的红玫瑰。

4. 为美丽与权势所迷惑，红马跳起了充满激情的玛祖卡舞。在接近结尾时，突然，不协和的和弦两次响起，表示红马已中圈套。

5. 红方的"相"在战前的仪式上为红马祈祷。但在战场上，红马犹豫不决，终于在他恍惚之际被黑后刺死。

6. 终曲。年迈体弱的红王被黑方逼迫，音乐表现出战争的残酷和激烈。所有逃跑的路都被堵死了，红王被敌人包围。他产生了幻觉：自己重新变得年轻、有力。但他身后出现的黑后无情地举起了剑，结果了他的性命。这就是"将死"。

(周小静)

布 洛 克
(BLOCH, Ernest)

美籍瑞士作曲家。1880年7月24日生于瑞士的日内瓦，1959年7月15日卒于美国俄勒冈州的波特兰。布洛克生在一个小钟表商家庭。1890年在故乡从雷伊(L·Rey)学小提琴、从雅克－达尔克罗斯(E·Jaques－Dalcroze)学作曲。1897年去布鲁塞尔向伊萨依(E·Ysaye)学小提琴，向拉塞(F·Rasse)学作曲。最早的作品表现了他对非欧洲文化与色彩性旋律的爱好和强烈的创作欲望。1900年去法兰克福，在霍克(Hoch)音乐学院受影响于诺尔(I·Knorr)的要独立思考和发展个人风格的观点。这年至1903年他在慕尼黑边自学边听图依尔(L·Thuille)的课，写出比较成熟的《升c小调交响曲》。后去巴黎，见到德彪西。1905年写了印象派色彩浓厚的作品。一年后因作品没有演出机会，失望之余回到日内瓦，和施奈德(M·Schneider)结婚，并从事父亲经营的钟表业，在空余时间作曲。1909—1910年在纽查特(Neuchatel)和劳森(Lausanne)指挥交响音乐会，在日内瓦音乐学院讲授美学课。此后，歌剧《马克白》(Macbeth, 1910)首演于巴黎并获成功，在罗曼·罗兰等人鼓励下专事于音乐。

1916年布洛克作为指挥为曼德·阿伦(Mand Allan)舞蹈团伴奏，离开战火中的欧洲第一次去美国，因巡回演出不成功而很快回日内瓦。第二年被邀去纽约的曼内斯(Mannes)音乐学校教学。这年5月在纽约指挥自己作品的交响音乐会，《以色列交响曲》(Israel Symphony, 1916)和《希伯来狂想曲"谢洛莫"》(Hebrew rhapsody "Schelomo", 1916)获得极大成功，标志着

他作为杰出犹太作曲家的崇高地位。1919年他的中提琴组曲获库利奇奖。1920年被任命为克利夫兰音乐学院院长。1924年入美国籍。1925—1930年任旧金山音乐学院院长。1927年以交响合唱《史诗狂想曲"美国"》(epic rhapsody "America", 1926)获《音乐的美国人》(Musical American)杂志的交响乐比赛头奖。

30年代主要住在瑞士，偶尔在欧洲各地指挥作品音乐会。1939年回美国定居在俄勒冈州阿盖特海滩(Agate Beach)。第二年始在伯克利加利福尼亚大学教授夏季课程，1952年退休。曾获美国艺术和科学学院金奖，两次纽约音乐评论奖。1959年患癌症病逝。1967年和1968年伦敦和美国分别成立了布洛克协会，以推广他的作品及帮助遗子。

布洛克的大量作品主要是交响曲、交响诗、协奏曲、管弦乐、室内乐、器乐独奏以及合唱等，同时著有一些音乐教育方面的著作。

布洛克的早期创作主要是浪漫派风格的，受理查·斯特劳斯和德彪西影响。在唯一的一部歌剧中，综合了瓦格纳、穆索尔斯基和德彪西的一些因素，同时在节奏、音调和曲式上开始显露独创性。1910年后一系列与犹太民族有关的交响乐作品和感情深邃的小品，在题材、旋律、节奏、和声和配器上都表现了成熟的个人风格。随后他又将新古典主义美学原则应用在一些室内乐和协奏曲创作中。30年代主要从事史诗性作品的创作，如《神圣的仪式》(Sacred Service, 1933)等。1941年后创作风格趋于综合性，归于新古典主义、新浪漫主义、印象主义、犹太风格的都可见到。布洛克音乐创作的最大特征，是在肯定旋律首要地位的同时容纳了各种现代技巧(也包括无调性和十二音技术以及偶然的微分音)，并且强调了抒情、感情和诗意，富于哲理。他的大量作品深刻地反映了犹太文化，这是音乐史上无人可比的。他的音乐被誉为"心灵的表现"。[1]

布洛克在长期的教育生涯中，鼓励依自己的气质和才能去发展和创造，曾培养了大量优秀学生，其中包括塞欣斯(R·Sessions)、安太尔(G·Antheil)、罗杰斯(B·Rogers)、穆尔(D·Moore)、波特(Q·Porter)、汤普森(R·Thompson)、史蒂文斯(H·Stevens)和柯克纳(L·Kirchner)等。

---

① 戴维·库什纳(David Kushner), 《New Grove Dictionary of Music and Musicians》第2卷, 第798页, 1980年版。

希伯来狂想曲"谢洛莫"(Hebrew rhapsody "Schelomo") 大提琴独奏与管弦乐队

1916年作于日内瓦，1917年5月3日在纽约首演，布洛克指挥，大提琴独奏：金德勒(H·Kindler, 1892—1949)。1918年由纽约夏马出版社出版总谱。乐队由加用各种变形木管乐器和众多打击乐器的双管管弦乐队组成。演奏时间约为22分半。

"谢洛莫"(Schelomo)是"所罗门"(Solomon)希伯来语的音译，此作品也有译为《希伯来狂想曲"所罗门"》。所罗门是古代以色列最伟大的国王(公元前10世纪在位)，他以武力、联姻、贸易和政治改革建立了强盛繁荣的古代以色列王国。所罗门也是个聪慧、精力充沛的行政官和有名的诗人，在世时建了耶路撒冷宫殿。晚年由于耽于淫乐、偶像崇拜而导致王国分裂，国败民衰。

1915年，布洛克去美国巡回演出前见到俄国大提琴家巴坚斯基(A·Barjansky)和其妻子——雕塑家卡捷琳娜(Catherine)，并看到她雕塑的衰老的、坐在王位上的所罗门塑像。他接受了巴坚斯基写一部大提琴独奏作品的建议，在自己长久以来想根据《旧约·传道书》内容写作的愿望促使下，仅用几周时间即写成了这部作品，并题献给巴坚斯基夫妇。这部作品奠定了布洛克伟大犹太作曲家的声望，也是他最著名的作品之一。

乐曲从独奏大提琴的长音开始，以慢板奏出了两句短小的引子续接第一部分。

富有生气的第一主题由独奏大提琴奏出，这个以半音环绕为特征的$\frac{12}{8}$节拍的旋律具有犹太风味。华彩句进入高点后，以半音进行下降至低音区徘徊，情调充满忧郁。乐队随即转入中庸的行板，加弱音器的中提琴奏出由休止符隔开的短句组成的第二主题，它带有一种热切呼唤的情绪。独奏大提琴与之呼应后，又在乐队上出现。大提琴接着奏出一个连续的短长型节奏重复的句子，随即又在弦乐和大提琴上出现。乐队渐强，以威严的形象奏出第二主题核心，然后很快变换到独奏大提琴的一段展开。乐队达到高点为另一个重要主题的显示做准备。独奏大提琴奏出的这个悲壮、哀伤的旋律，在全曲中反复出现，它以跳进到高点后连续下行为特征，带有强烈的民族风格。独奏大提琴孤独地在低音区唱着，圆号远远地呼应。经过一段戏剧性的展开，乐队在号角般的召唤下又全奏出这个下行主题，延展到高潮点后很快跌落。在乐队浓厚的低音区长音上方，高音乐器以快速密集的音群不断地滚动，仿佛是华贵宫殿

的塌倒一般。最后，独奏大提琴以哀伤情绪的慢板奏出一个短小的华彩乐段，安静地结束了这一部分。

第二部分，中庸的快板。在木管乐器奏出的短小伴奏音型上，双簧管以田园色彩吹出一个带有舞蹈性的旋律，大管加入，旋律由于不规整的变换节拍而显得富有生气。大提琴以第一部分华彩段的音调开始进入，在低二度上重复这个田园风的旋律。乐队以同样的节奏型和动机与大提琴交互呼应，接以第一主题和下行主题素材的展开段。乐队以全奏和弦开始逐渐高涨，以富有激情的号角性节奏引出高潮点上的舞蹈性主题，在不断出现的号角音调中以悲壮的气氛急速下降，用两个连接句向后面过渡。

第三部分，定音鼓以中庸的行板静静地敲击，田园性音调开始。在此背景上，独奏大提琴进入，在乐队绵延长音的衬托下完整地再现了哀伤的下行主题，并久久地回味，有一种不堪回首之感。之后，乐队以摇荡音型为背景，小提琴优美的旋律和双簧管的田园音调一起出现。稍后，大提琴与它们形成对位，在同样的背景上达到高音区后又下落。铜管乐器沉稳地吹出召唤的乐句，大提琴以第一主题的向上模进推出乐队的高潮。在定音鼓滚奏的长音休止后，乐队以全力悲泣出下行主题，爆发了全曲的高潮。接着，音响急剧下降成低声细语，在弦乐器震音和拨弦音背景上，独奏的大提琴奏出最后的华彩段。它在低音区和乐队交织成阴暗的色彩，感叹悲伤地结束了全曲。

音乐虽然没有直接引用犹太主题，但在音调和节奏上都有明显的犹太民族特征，表现出布洛克“以自己诚挚的心，写出在我们心灵中活着的神圣的种族感情”。

(王　晡)

布　列　兹
(BOULEZ, Pierre)

法国作曲家、评论家兼乐队指挥。1925年3月26日生于法国卢瓦区的蒙布利松(Monbrison)，父亲是位工程师。也许是由于家庭的影响，小布列兹尽管很有音乐才能并学习钢琴，但却更喜欢数学，甚至还上过里昂大学的高级数学班。直到1943年进入巴黎音乐学院学习之后，才最终确定了他的音乐道路。巴黎音乐学院对布列兹有直接影响的教授是：奥利维埃·梅西昂(和声与音乐分析)、安德烈·沃拉布格(Andrée Vaurabourg，对位)、勒内·莱博维茨(René

Leibowitz，序列作曲法)。

1946年，经奥涅格(A·Honegger)推荐，布列兹担任了“雷诺－巴洛特剧团”的舞台音乐指导。他逐步地得到承认和支持，利用剧场举办音乐会，创建了以宣传现代音乐为主要宗旨的“音乐天地”(Domaine musical)，并保持这一事业的领导职位至1967年。这项事业使他熟悉了指挥业务，为他日后成为法国现代音乐的领袖人物铺设了道路。早期的主要作品是：《长笛与钢琴奏鸣曲》(1946)；第一、第二钢琴奏鸣曲(1946，1947)；《婚颜》第一稿(Visage nuptial, 1946)；《水的太阳》(Soleil des eaux, 1948)。

40年代末至50年代中期，是布列兹创作思想发生重大变化和艺术上逐渐成熟的时期，直接的起因是梅西昂一部作品的启示。布列兹从学生时代起就是“新维也纳乐派”的积极追随者，但他并不满意勋伯格的方法。传统的十二音技法只限于音高的序列控制，而他的理想则是建立一个更全面合理地组织音响材料的结构体系。问题是究竟怎样做才好，布列兹与其他一些激进的作曲家们当时还未找到一种恰当的方法。1949年，梅西昂在达姆斯达特发表了他的《时值与力度的模式》，这部作品使用了一个集音高、时值、力度、音色为一体的“超级序列”。尽管梅西昂本来的用意“是为了让那些伸延到不同音区的同类音高，获得八度、演奏法、力度和时值的变化”，而且做得有些漫不经心，但对于年轻的布列兹却起到了神奇般的点化作用。他顿时领悟到，从梅西昂再向前跨进一步，就是他的理想。于是，布列兹和施托克豪森等一批敏感的作曲家们便都立即投入了新体系的试验。将传统的序列作曲原理扩展到对音高、时值、力度、音色等所有音乐参数的全面控制，这就是所谓的“整体序列法”。在这个过程中，布列兹实现了与传统序列主义的决裂，他在1952年发表的讣告式的评论《勋伯格死了！》就是这一立场的强烈反映。他用整体序列技术写的第一部作品是《复调X》(Polyphonie X, 1951)。标题中的“X”是音乐结构图式的象征。这一时期的重要作品还有：《磁带录音机的两个练习》(1951—1952)、《结构第一号》(1952)、《没有主人的锤子》(1955)、《第三钢琴奏鸣曲》(1957)等。

从50年代中叶起，布列兹尽管在法国还较少为人所知，在其他欧洲国家却渐渐有了影响。1958年应西南德广播电台音乐总监斯托贝尔(H·Strobel)的邀请迁居到西德的巴德－巴登市(Baden－Baden)，1960—1966年任巴莱(Bâle)音乐学院的作曲、音乐分析教授兼乐队指挥，其间曾到美国哈弗大学讲学(1962—1963)并发表理论著作《今日音乐的思考》。

60年代，布列兹因其聪慧的个人天赋、敏锐的听觉以及作为一个作曲家、

理论家、教授所具备的音乐素养，他的指挥活动愈来愈受到国际乐坛的关注：1963年在巴黎歌剧院指挥演出了贝尔格的歌剧《沃采克》；1966年在拜罗伊特指挥瓦格纳的歌剧《帕西法尔》；在与克利夫兰(Cleveland)乐团多次合作之后，1970—1971年任该乐团音乐顾问；1971—1975年被聘为英国BBC交响乐团常任指挥，同时还兼任纽约爱乐乐团音乐指导至1977年。1975年底，布列兹应法国政府邀请，回国主持蓬皮杜中心的"音乐与声学协调研究所"(I、R、C、A、M)的工作。他亲自组建并指挥所辖的"现代乐团"(EIC)，经常到世界各地演出20世纪的经典和新创作的作品。1976年，法国的最高学府"法兰西学院"(Collège de France)授予他终身教授职位。1982年荣获巴黎市音乐大奖。近年来，布列兹已成为世界公认的现代音乐的权威解释者，是50年代以来西方现代音乐的几位重要代表人物之一。

布列兹1960年以后的重要作品包括：《绰影》(Pli selon pli, 1957—1962)、《结构第二号》(Structures Ⅱ, 1961)、《形·倍·棱》(Fiqures/Doubles/Prismes, 1964)、《弦乐集》(Le Livre pour cordes, 1968)、《域》(Domaines, 1968)、《碎裂－复合》(Eclat－Multiplet, 1969)、《祭奠马代尔纳》(Rituel in Memoriam Maderna, 1974—1975)、《应答曲》(Repons, 1981—1984)。他成熟时期创作的主要特点是：语言新颖、音响丰富、节奏灵巧、情感强烈、形式严谨，偏爱有文学意境的题材，有明显的非欧音乐倾向。理论著作方面，除前面已经提到的《今日音乐的思考》之外，还应当列出《学艺手记》(Relevés d'apprenti, 1966)、《随意与巧合》(Par volonté et par hasard, 1975)、《构思中的音乐》(La Musique en projet, 1981)。

聆听布列兹的音乐是会遇到不少困难的，他在西方公众中首先是作为一个严肃、执着的探索者而受人尊敬，他的艺术的真正价值还须经受时间的考验。

结构第一号 (Structures Ⅰ) 双钢琴

作于1951—1952年。它与其姊妹篇《结构第二号》(Structures Ⅱ, 1961)、《复调X》(Polyphonie X, 1951)等作品，都是作曲家为了实践他那一时期的艺术目标——"要在语汇中彻底排除一切继承的痕迹，以便确立一种全新的体系"[1]而进行的创作试验。创作的直接启示，来自梅西昂1949年发表

① 布列兹《学艺手记》，1966。

的《时值与力度的模式》。梅西昂在他那首短小的节奏练习曲中创用的方法，曾使当时一批激进的欧洲作曲家们大受鼓舞，他们确信：将仅仅限于音高控制范畴的十二音序列作曲原理，扩展至对时值、力度、音色等参数的全面序列控制，就是他们那种"全新"体系的理想目标。这即是50、60年代风靡一时的所谓"整体序列主义"或"系列主义"。

布列兹为了表明他与梅西昂"模式"的联系，特意选择了《时值与力度的模式》中的"模式一"，作为自己作品第一部分(Ia)的基本素材。他们的不同之处在于：梅西昂的"模式"没有音序上的严格限制，但却绝对排除包括八度移位在内的音高变化。布列兹对这个"模式"的处理方法则正好相反：他尊重音序并把它作为发展乐思的一个重要手段；另一方面，他不仅不限制音高的八度移位，还容纳由于基本序列的各种变化而构成的新的音高。在力度和演奏法的控制上，布列兹不是以一个音而是以一个序列或它们的分割形式为基本单位，这也许是考虑到有利于让听众理解和辨别音乐的基本素材及其发展变化形式的缘故。相比较而言，布列兹的方法比他的老师更符合"传统"的序列作曲原理。

布列兹曾经考虑过用保罗·克利(Paul Klee, 1879—1940,瑞士立体派画家)一幅画的标题——《富饶王国的疆界》为自己的这部作品命名，后来采用了《结构》这个更为抽象的标题。这个朴实无华的标题，相当准确地表达了作曲家的意愿：他在这部作品中所进行的种种努力，都是为了探索一种"全新的"音乐结构体系。

全曲分为三个部分：第一部分(Ia)的音乐平淡，个性很少。开始是基本序列及其倒影以重叠的形式作原始陈述，作曲家的创意是在音乐的展开过程中逐步增强的。第二部分(Ib)是全曲中变化最丰富的段落，包含着音乐织体的密集与稀疏、速度的快与慢的对比和交替。第三部分(Ic)速度较快，造就了一种持续的运动，似乎是在冲破了序列法的严厉束缚之后，作曲家的创造力得以恢复的一种表现。

作品的第一部分(Ia)曾由作曲家本人与梅西昂于1952年公演过。1953年，两位钢琴家，伊维特·格里莫(Yvette Grimaud)与伊冯娜·洛里奥(Yvonne Loriod)向公众完整表演了这首作品。

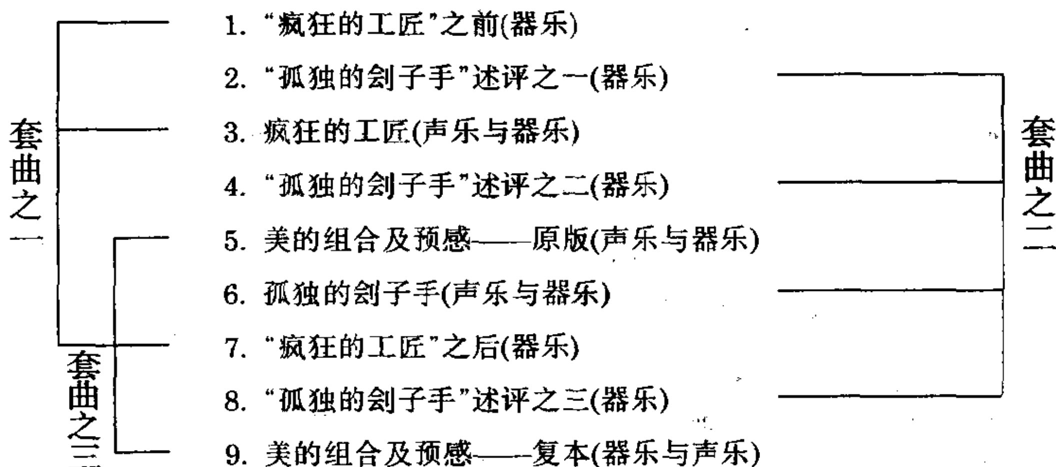
关于《结构第一号》这首乐曲的可听性历来就颇存争议。随着时间的推移，"整体序列主义"的创作热潮也渐渐声色锐减。我们不应当强求听众都要喜欢这部作品，但是，作为一定历史时期某种音乐思潮的代表之作，《结构第

一号》也许能给我们提供一些有益的历史知识和作曲技法上的借鉴。

没有主人的锤子 (Le Marteau sans Maître) 室内乐

为女中音和六位演奏者(中音长笛、中提琴、吉它、颤音琴、木琴和打击乐器)写的室内乐曲，作于1953—1955年。这是布列兹获得国际声誉的第一首作品，歌词选自法国诗人夏尔(R·Char)的"超现实主义"诗集《没有主人的锤子》(1927—1932)。

全曲共九个乐章，它们分别属于三个相对完整的套曲，每个套曲都拥有一个带人声的主体乐章；但它们又不是按套曲本身的顺序排列，而是彼此间隔、交叉地组合在一起，从而形成了一个更复杂的结构。这种多元化的结构原则使音乐达到了一个新的境界。九个乐章的标题及排列顺序如下：



每个乐章的长度及结构地位各不相同：《疯狂的工匠》(3)和《之前》(1)、《之后》(7)是一个整体；《孤独的刽子手》(6)和它的三次《述评》(2、4、8)亦可连贯成章；《美的组合及预感－原版》是一个独立的结构；最后的乐章《复本》是全曲的总结，它直接或间接地综合了前面几个套曲的因素，力求更复杂的变化，曲式上有统一三个套曲的作用。

在人声的利用上，作曲家在几个主体乐章中采取了不同的处理原则。《疯狂的工匠》是线性结构的乐章，装饰风格的歌唱旋律与长笛的伴奏作对位结合，人声起主导作用，诗在音乐中得到直接的表现。在《美的组合及预感－原版》这一乐章中，诗的处理服从于曲式上的结构细分，人声的重要性依然存在，但已不成主宰，有歌唱与器乐分庭抗礼之势。《孤独的刽子手》似乎在调解这一矛盾，陈述歌词的人声周期性地显现，与器乐融合于同一结构之中。末乐章中声乐的处理方式是很独特的：人声往往在某些词的最

后一个音上收住，由乐器将应当唱的音奏出。于是，声乐的地位就随着歌词内容的模糊而变得微弱，只作为一种特殊的音色与其他乐器相结合。从某种意义上讲，这是第三乐章中声乐主导地位的一种有意的颠倒。总之，音乐中的诗句是较难听懂的，因为夏尔的诗本身就比较费解。现抄录一段如下：

疯狂的工匠("法庭诉讼是无表情的"之七)

铁钉边缘的红篷车
篮子里的尸首
马蹄铁中牝马走
我入梦境
头在吾刀尖
"秘鲁"(黄金之国，巨富的象征——译者注)

原诗无标点符号，仅以句首大写字母分句。诗的意境寓于想象与现实的错乱之间，流动的意识隐喻金钱和暴力的恶梦。

在配器方面，作曲家力求探索不同乐器之间的有机衔接，如长笛与中提琴、中提琴与吉它、吉它与颤音琴、颤音琴与木琴的音色过渡等，这显然是与勋伯格的《月迷彼埃罗》的直接影响有关。所用的几件乐器，除中提琴之外，都不是欧洲室内乐的传统建制，作曲家是有意使用这些与非洲、远东文明相联系的音响，来丰富室内乐的语汇。

全曲演奏约35分钟。

绰影 (Pli selon pli) 人声与乐队

作于1957—1962年。1984年再次修改定稿。歌词均选自法国象征主义诗人马拉美(S·Mallarmé, 1842—1898)的诗作，所以最初的标题是《马拉美肖像》(Portrait de Mallarmé)。作曲家最后确定的法文标题"Pli selon pli"，是马拉美诗句中的一个形容词短语，原含"影影绰绰"之意。现用的名词化中文标题《绰影》，是根据原有的词意并联系音乐意境引申出来的。就音乐而论，"绰影"是指在音乐的发展过程中"影影绰绰"地显现出来的马拉美——但很可能就是作曲家本人的肖像。

音乐呈套曲结构，由五首独立的乐曲组成：

(一) 赠献(Don)

以乐队为主体的独立乐章，人声处于从属地位，演唱的歌词也是些诗的片段，音乐在独特的器乐思维中发展。在一个强有力的全奏和弦之后，人声唱出了马拉美的第一句诗“我带给你埃多姆之夜的后裔”，以一个古老的典故来象征这神圣的赠献。接下去的四个段落，乐队的音响得到了充分的发挥，声乐只是在第三段中简短地介入。歌词的处理是十分简朴、单纯、直率和音节化的。

(二) 即兴之一，“童贞、生命力和现代美”(Improvisation 1,《Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui》)

女高音与37人的乐队，其中包括7位打击乐器演奏者。声乐在这里起主导作用，歌词是一首象征性地暗示创造性活动之艰难的诗，演唱中没有删节。四个诗节与其乐器的陈述相间进行，配器的变化考虑到了段落间的对称情趣。

(三) 即兴之二，“脱落的花边”(Improvisation 2,《Une dentelle s'abolit》)

女高音与9件乐器(竖琴、钟、钢琴、颤音琴、钢片琴和打击乐器)。这样的组合所构成的音响，具有很强的共鸣，使人联想不断，无疑是整部作品中音响最迷人的一段。

(四) 即兴之三，“沉重的天上”(Improvisation 3,《A la nue accablante tu》)

女高音与小型乐队。沉重的音乐气氛如同诗的创造失败结局的象征。歌唱旋律与华丽别致的器乐演奏似乎没有什么直接的联系，歌词也只取用马拉美十四行诗的个别句子或单词，强调即兴色彩的创作意图十分明显。

(五) 悼念(Tombeau)

在早期的手稿中，这首乐曲曾被命名为“悼念魏尔伦”(P·M·Verlaire, 1844—1896)，现在的版本取消了具体的姓氏，显然有扩大其寓意的目的。

作为终曲，这幅现代管弦乐队的大型彩画又可分为三个部分。第一部分由钢琴上一个双音的和弦开始，然后在越来越紧凑的追逐对答中展开。第二部分音乐的陈述方式与第一部分大体相同，但更为紧凑，直到由铜管乐器奏出的音响把情绪推向一个高峰为止。第三部分非常短促，速度上有很大的灵活性。当乐队的音响逐渐稀薄时，女高音突然进入并唱出一个诗句：“颇深的一道伤口……死亡……”。很快到来的结束，是一个猛烈的全奏和弦，正好与《赠献》开始的和弦构成呼应。

《绰影》是布列兹50年代末以来最有代表性的作品之一。他对象征派诗人们的悼念之情，在一定程度上也表露了他在探索进取过程中的某些矛盾心

理。所以，有位名叫多米尼克·雅默(Dominique Jameux)的评论家曾写道:《绰影》里最终显现的"是处在其自身矛盾中的、很可能是最为逼真的布列兹本人的肖像。"

全曲演奏约60分钟。

碎裂—复合 (Eclat—Multiplet) 管弦乐

这是由不同时期完成的、由两部分音乐组成的一部有统一结构的管弦乐作品，在技法体系上属于无调性音乐范畴。标题的含义是颇费猜测的，但若联系到具体的音乐构成，这一对抽象的词语，也许可以被理解为是作曲家音色意向的表述。前者偏于各种单音色的展示，犹如一个发光体碎裂而成的一大片五光十色的晶体;后者则重在音色的"复合"。

第一部分: 碎裂(Eclat)

作于1964—1965年。这一部分曾作为一个独立的音乐作品，于1965年3月26日在洛杉矶首演，布列兹亲任乐队指挥。这10分钟左右的音乐，以其新颖的语言、晶莹透明的音响、灵巧的节奏及准确的造型征服了听众。

15人的乐队编制，是以极考究的眼光精心选择的，均要求由技巧十分熟练的演奏家担任。全部乐器分为两组: 一组是富于共鸣的独奏乐器(钢琴、钟琴、颤音琴、曼多林、吉它等)，它们是单音色展示的主角;另一组是声音便于延续的乐器(G调中音长笛、英国管、小号、长号及弦乐)，它们构成音乐的背景，犹如画布上的底色，轮番接纳各种独奏音色的侵入。

乐曲由钢琴的华彩段落开始了第一段;第二段是几个醒目的乐句与背景结构交替出现的段落，这一阶段的节奏设计和音色搭配是非常精致的;第三段的音乐结构稀疏，以独奏音色为主，点描风味十足;阵阵颤音引入了乐曲的第四段，可听到背景乐器的进入;一股持续的推动力量开始显露，从小提琴上很快转到长笛、小号、英国管与中提琴;对下一部分《复合》的暗示由于钢琴的一声鸣响而戛然中止，好像是对开始的华彩段落的回顾;不同于前部的音色突然显现，十分激烈，有碎裂感，似乎把人们的听觉带进了《复合》的某些段落之中，一个有衔接功能的段落在结束《碎裂》的辉煌全奏之前得到了展现。

第二部分: 复合(Multiples)

尽管这一部分是在《碎裂》单独发表之后才加上去的，但两部分的联系却异常紧密，第二部分完全是第一部分的自然延伸，以致想要这一部分单独演奏都不可能。

《复合》顺着前面的音乐逐渐增加乐器的趋势，又吸收了1支低音单簧管和9把中提琴，构成了一个25人编制的乐队。成组地使用乐器，意在各种复合音色的展示;颤音的广泛应用，也为这段音乐增添了特殊的韵味。

就整首乐曲而论，作曲家对音响的控制是十分成功的。总谱上记录了许多详尽的指示和标记，不允许在演奏中随意改动，以确保创作意图的准确实现。在万花筒般的现代音响世界中，能对自己的作品做出如此主动、具体的音响设计，这不能不说是布列兹特殊的才能和素质(作曲家兼指挥)的表现。另外，在音乐的节奏、句法、语调及整体结构方面，还可以听到许多非欧音乐因素的影响。这是作曲家自《没有主人的锤子》以来，在许多作品中一再显示的倾向。他认为欧洲的音乐听众存在着这种审美追求的自觉性，作曲家应当责无旁贷地满足他们。

《复合》部分的创作始于1965年，但整部作品的完整演出直至1970年才得以实现。1974年再次公演的是一个经过整理的新版本。

全曲演奏约27分钟，其中第一部分《碎裂》占10分钟。

祭奠马代尔纳 (Rituel in Memoriam Maderna) 管弦乐

这部为8个乐器组写的管弦乐曲，是布列兹为纪念意大利著名作曲家、指挥家布鲁诺·马代尔纳(Bruno Maderna, 1920—1973)逝世一周年而创作的，写作时间是1974—1975年。1975年4月2日，由作曲家本人指挥英国BBC交响乐团在伦敦首演。布列兹曾写过好几部纪念个人的作品，《祭奠马代尔纳》由于其技法上的某些新意，在布列兹的并不算太长的作品目录中占有特殊的地位。

《祭奠马代尔纳》的乐队是按递增原则组合起来的8组乐器：双簧管1，单簧管2，长笛3，小提琴4，管乐五重奏，弦乐六重奏，木管七重奏，铜管组14。另外有9位打击乐器演奏者参加演奏，前7个小组每组一位;第8组由于有14件铜管乐器，为了音响的平衡，加入了2件打击乐器。

乐曲分15个段落，有两种基本速度交替进行，属单数的段落用极慢的速度演奏(très lent)，属双数的段落用中速(modéré)演奏。单数段落由指挥严格控制，属第8个乐器组的两位打击乐演奏者参加所有的单数段落。他们的演奏可以在某种固定的节奏框架内作随意的变化，就像是框架上装饰性的“音响花边”。双数的段落则突出其即兴演奏的特点，参加的各组乐器无须同步，指挥只给出他们进入的信号，这是为了造成在沉闷的、材料重复的单数段落之后的一种变化和对比。

在前面的13个段落中，各组乐器基本上是按1—8的递增顺序逐步地加入的，第13段形成全奏，同时达到了音乐的高潮。第15段的结构极为特殊，长度几乎是乐曲的一半，内部还包括7个段落，各乐器组按进入的次序逐步隐退，最后只剩下7、8两组，从外形上很像是前面单数段落结构关系的一个逆行变化。

《祭奠马代尔纳》的结构受数理逻辑的控制是十分明显的。布列兹还以自己独特的方式，重现了海顿在《告别交响曲》(No.45)中的某些原则。但值得注意的还是作曲家将葬礼性的音乐内涵融进了抽象的数字模型之中。尽管音乐不时给人以重复、机械、冷漠之感，但基本的情感还是可以体验到的。这部作品在数与音乐关系的探索方面不失为一次有益的尝试。

应答曲 (Repons) 乐队、六位独奏家和电声装置

这是布列兹自《绰影》之后最有影响的作品，是作曲家1981—1984年在巴黎蓬皮杜文化艺术中心的“尹尔岗”(IRCAM—音乐与声学协调研究所)辛勤探索的结晶。

作为将传统乐器与法国当时最先进的音乐电脑—“4X”相结合的试验，布列兹对演出场地、设施及排列位置的要求是十分具体的：场地应当呈长方形，有一个较宽大的“中性”空间;24人的乐队置于场地中央的站台上，由指挥控制，演奏时不用扩大器，也不作任何的电声处理;6位独奏家(钢琴A、钢琴B兼管风琴、竖琴、钹、木琴兼钟琴、颤音琴)分别占据6个角落，由磁带录音机录下他们的演奏，声音经过“4X”合成之后再由独奏家站台下的小扬声器放出;6位独奏家之间的上空还有6个大的扬声器，每个独奏乐器的音响也都包容在其右上方的扬声器中;最后，在乐队的站台前，是“4X”机器，连接着一台操纵用的普通电脑和使音响“空间化”的机器“Halaphone”，这些装置由一个技术人员操纵。电声装置所构成的变化主要是：独奏乐器通过合成音响进行移位，用滞后或相位差的手段造就复杂的节奏动机，在扬声器网络上通过中转站Halaphone进行声音的定位控制。前两种都是音响传播的延伸，后一种则是接受讯号的技术。这些手段不仅使音响空间化，而且还妥善地解决了在乐器音响与其电声变化形式之间、乐队与受电器控制的独奏乐器之间、个别演奏与集合共鸣之间的应答关系问题。音乐结构严谨，声音充满了活力。

《应答曲》的公演，前后曾有过三个不同的版本，一个比一个更长。

《应答曲》第一号：1981年10月18日在联邦德国的多诺埃申根(Donaueschingen)首演，全曲长约19分30秒。开始是乐队单独演奏;约3分

30秒左右，弦乐的震音上断断续续地加进铜管乐器的音响;当6位独奏者正要以六个强有力的琶音和弦(有电声放大，但未变形)同时进入时，乐队的渐强戛然中断;独奏乐器经过交替和变化的处理之后，又引入乐队的全奏，最后以葬礼进行曲结束。

《应答曲》第二号: 1982年9月6日发布于伦敦，由于增加了三个新的段落，乐曲的长度变成了32分15秒。新增加的部分是:“雨的音乐”(以独奏乐器的逐渐汇集和乐队弦乐器的演奏为标志)，一个在渐强中逐步形成的全奏段，一个仅仅由独奏乐器陈述的、以突出复杂节奏和音色变化为目的的慢的插部。音乐最后结束在钢琴和竖琴的清淡音色之中。

《应答曲》第三号: 1984年9月发布于图林(Turin)和巴莱(Bâle)，乐曲比第二号又长了12分钟。不过，按布列兹的说法，这不过是完整作品的第一部分，它应当比第三号再长一倍，完整的演出约需一个半小时。

(杨通八)

布　里　顿
(BRITTEN, Edward Benjamin)

英国作曲家、指挥家、钢琴家。1913年11月22日生于洛斯托夫特(Lowestoft)，1976年12月4日卒于奥德伯(Aldeburgh)。5岁起开始尝试作曲，11岁时在诺福克郡的挪利其音乐节上，引起了作曲家弗兰克·布里奇(Frank Bridge)的注意。从此，这个已拥有不少作品的孩子有了正式的教师。布里奇教给他扎实的理论技术，要求他广泛地汲取他人作品中的经验以发展敏锐的听觉想象力，并告诉他应该努力超越当时盛行的狭隘的民族观念带来的局限。

1930年，布里顿进入皇家音乐院，同时进行钢琴和作曲的学习。1932年，他的《小交响乐》Op.1问世。接着，一些室内乐及声乐作品陆续上演。从1935年起，他开始为一系列纪录影片作曲，合作人之一、著名诗人奥登(W·H·Auden)对他的思想和艺术产生了强烈的影响，他们合作的一些声乐作品曾引起社会和政治界的注意。奥登移居美国后，布里顿与好友、男高音歌唱家皮尔斯一起也在1939年前往美国北部。这位富于个性的艺术家激励布里顿写了许多重要的声乐作品(以及后来歌剧中一些伟大的角色)，但器乐作品仍在这个时期中占主要地位。布里顿的第一部歌剧《保尔·班杨》(Paul Bunyan, 1941)是根据奥登的剧本而写的。

1941年，布里顿回到英国。在第二次世界大战中，他作为一个积极的反战者，为各种听众进行了大量演出。1945年6月他的歌剧《彼得·格里姆斯》(Peter Grimes, 1944)首演之后，他被认为是浦塞尔以来最有天赋的英国歌剧作曲家。为了使一向不受重视的歌剧获得应有的地位，布里顿与一家公司共同创立了英国歌剧团(English Opera Group),1948年又举办了第一届奥德伯音乐节(Aldeburgh Festival)。

作为著名作曲家，布里顿的大部分作品都是应邀而写的。1962年5月，在考文垂大教堂的追思弥撒仪式上，演出了他的《战争安魂曲》(1961)，使他又一次在英国人民心中赢得了崇高的敬意。

布里顿生前获得过许多荣誉和奖赏。1967年，他成为音乐家中第一个终身议员。

布里顿在才思敏捷和创造力丰富等方面，常被比作莫扎特。他的作品数量繁多，涉及到各种体裁，在风格上也极为多样，无论是世俗的或宗教的，深奥的或易懂的，仿古的或现代的，均有杰作。他善于吸收同代人的经验，如斯特拉文斯基的节奏、马勒的管弦乐技巧、甚至于贝尔格的表现主义手法，但始终保持了自己的特点，即活力、热情和机智。他对于传统的音乐技法运用娴熟，与20世纪许多大胆的革新作曲家比起来，他属于比较保守的;但通过他的天赋，传统在他笔下获得了新的生命。毫无疑问，无论在专业音乐圈子里，还是在业余爱好者甚至是孩子们中间，他都是拥有最多听众的作曲家。

弗兰克·布里奇主题变奏曲 (Variations on a theme by Frank Bridge for String Orchestra) 弦乐队 Op.10

作于1937年，同年8月22日在萨尔茨堡首演。在这部变奏曲中，作为千变万化之源的是启蒙老师布里奇的主题，它是一条温柔抒情的旋律，但调性不稳定，和声富于紧张度。开头的下行五度和下行四度音程是各变奏中最为显著的特征。布里顿略带讽刺意味地写了十个模仿性质的变奏，在每一变奏之前都标明了风格，由此可以看出他对前人音乐的透彻了解以及出色的模仿才能。另外，他的创造才能也使人惊叹。

第一变奏，“慢板”。低音弦乐庄严地奏出众赞歌般的旋律，小提琴则以断断续续的宣叙调式短句与它形成对比。可以隐约听到小提琴声部中的主题材料。

第二变奏，“进行曲”，急板。附点节奏的乐句在渐强中达到强有力的高潮，而一开始的音型又是那个显著的下行五度音程。

第三变奏,"浪漫曲",小快板。小提琴舒展高昂的歌唱,表现出法国人无忧无虑的天性。在伴奏声部可以听到与主题的联系。

第四变奏,"意大利咏叹调",小快板。布里顿出色地模仿了罗西尼的歌剧风格,小提琴有点滑稽的演奏令人联想到炫耀歌唱技巧的舞台角色。伴奏部分用拨弦代表早期歌剧类似吉它的乐队写法。

第五变奏,"古典的布列舞曲",沉重的快板。空弦上的五度音程不断出现,给人以古朴的感觉,而急速跳跃的小提琴独奏则富于生气。

第六变奏,"维也纳圆舞曲",急板。它没有约翰·斯特劳斯典型的圆舞曲风格,在节奏上忽快忽慢,似乎有点神经质。

第七变奏,很快的"无穷动"。弦乐队以震音迅速地上下奔驰,作曲家在这里发挥了技巧本身的魅力。

第八变奏,"葬礼进行曲",行板。它很明显是模仿马勒的风格。下行五度的音程成为持续的伴奏音型,小提琴的旋律凄婉动人。

第九变奏"歌曲",慢板。加了弱音器的中提琴分成三部忧郁地吟唱,小提琴和低音提琴奏持续音,大提琴以拨弦点缀其中。

第十变奏,"赋格与终曲",非常活跃的快板。赋格主题强调了下行五度音程的特点,出现的顺序是从高至低。在"密接和应"处,乐队细分为十五个声部,音响极为复杂,但可听到几件独奏乐器在赋格背景上以长音符奏出的布里奇主题,它与细碎的赋格主题形成对照。最后,慢板的终曲以浓重的马勒式和声音响结束了全曲。

这部作品虽然只使用了弦乐,但布里顿使它呈现出极为丰富的音响,令人不禁对弦乐队的表现力刮目相看。每一变奏都充满了魅力,它们表现了作曲家的机敏和才智。

彼得·格里姆斯 (Peter Grimes) 歌剧 Op.33

作于1944—1945年。1945年6月7日在伦敦首演。斯莱特根据18世纪英国诗人克莱伯的诗篇《自治市》编写剧本。

布里顿有极为丰富的音乐戏剧想象力,他善于用音乐塑造人物性格,用简练的笔法渲染气氛。他的歌剧十分明显地表现出20世纪人们对于古典精神的崇尚和回归。他不喜欢瓦格纳"无终旋律"式的写法,而对古典歌剧的分段式大感兴趣。在旋律上,他也不像20世纪有些人那样,尽量使音乐与语言的声调相符,甚至于将歌唱变成了朗诵,他反而采用改变语言本来的抑扬顿挫这

种手段,来突出情绪上的表达。

《彼得·格里姆斯》是布里顿第一部大型歌剧,首演之后,被评论为20世纪最成功的歌剧之一。尽管它没有豪华的舞台装置和漂亮的服饰,从内容上来看也没有动人的浪漫故事,但它仍然是一部受欢迎的、影响力经久不衰的杰作。

故事的主人公是一个普通渔民,孤独、贫穷、性格粗鲁。在序幕中,由于他所雇用的小徒工死在海上,使他受到怀疑,被法庭审问。结果是宣判他无罪,因为没有证据说明他害死了那个男孩,被警告不准再雇用徒工。人们都避开他,嫌恶他,只有寡妇埃伦对他寄予同情,使彼得感受到了温暖。

第一幕第一场,海边街头。一位退了休的老船长巴尔斯特罗德用望远镜眺望大海。渔民们三三两两走进小酒店,另有人往不远处的教堂走去。这时一个卖药人对大家说,彼得·格里姆斯又要雇小徒工了。这时,彼得走到老船长身边,与他谈起自己的处境,以及需要雇工的情况。他也谈到对埃伦的感情,希望能娶她。

第二场,小酒店内。暴风雨给渔民们带来严重损失,大家心情很不好,吵吵嚷嚷地。格里姆斯把一个男孩带了出去,这就是他新雇的小徒工。他们走向海边简陋的小屋。

第二幕第一场,海边街头。晴朗的星期天早晨,海上波光粼粼,教堂礼拜的钟声在空中回荡。埃伦和彼得的小徒工走来坐在防波堤上。埃伦了解到彼得的粗暴,很是忧愁。这时彼得来找小徒工,让他去海上追逐鱼群。埃伦和他争执起来,最后他还是和那个男孩走了。人们拥向彼得的小屋,去看发生了什么事。

第二场,彼得小屋内。他催促孩子去准备船具。当人们走过来时,小屋内已空无一人。

第三幕,海边街头。月光下有人在跳舞奏乐。人们议论说彼得的小徒工不见了,他的一件衣服飘到了岸边。大家很激动,最后决定出发去寻找。

彼得神情恍惚地走上来,他已经精神错乱了。老船长让他驾上小船,去海上毁灭自己。终于,他上了船,向大海深处驶去。不一会儿,海上巡逻警向人们宣布:彼得的小船在远海沉没了。

这是一部心理分析剧,描绘了人与大海的复杂关系,以及人与人之间的隔阂。在某些地方,布里顿采用了表现主义的手法来揭示人的痛苦和现实的残酷,取得了很好的效果。另一方面,他的合唱写法又类似于威尔第的风格,富于气势和感人的力量。尽管这部歌剧回到了瓦格纳以前的风格,即以声乐为主,但乐队在描绘大海、渲染气氛方面,是起到了重要作用的。

海的间奏曲与帕萨卡利亚 (Sea Inderludes and Passacaglia) 歌剧《彼得·格里姆斯》选曲Op.33a、Op.33b

在歌剧《彼得·格里姆斯》中，布里顿用间奏曲把各幕各场衔接起来。这些描绘大海的间奏曲精致完美，因此后来常常作为单独的管弦乐曲，在音乐会上演出。

第一首间奏曲，“黎明”，它用在歌剧序幕与第一幕之间。其中包含三个素材，高音区的长笛与小提琴单薄的旋律颇含凄凉意味;单簧管、竖琴和中提琴的分解琶音似阵阵海风掠过;铜管乐的和弦则阴沉、庄严，象征着威严神秘的大海。这三个素材各自在陈述中扩展，最后铜管乐器放出了所有的音量，形成强烈的高潮，这似乎是对不可抗争之命运的暗示。音乐在弱下来之后结束。

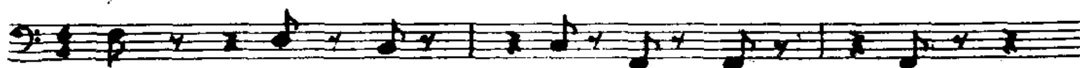
第二首间奏曲，“星期天的早上”，是歌剧中第二幕的前奏。四支圆号交叠着吹出的三度音，十分逼真地摹仿了教堂里的钟声。在这之上的另一个层次，是木管组短促活跃的音型，它好像是钟的泛音，又像是耀眼的阳光，闪烁不定。这个音型移到了弦乐上，木管乐加以点缀，圆号的“钟声”仍轰响着。作为对比的材料，中提琴和大提琴奏出了优美的歌唱性旋律，这是后来剧中人埃伦一段咏叹调的主题。悠长的抒情曲调推上高点后，钟声又响了起来。除了全奏的乐队以外，还加上了两只真正的大钟，音响十分辉煌。两种材料在后面叠置在一起，最后渐渐飘散在空气中。

第三首间奏曲，“月光”，是歌剧中第三幕开始的场景描绘。月光下，有人在跳舞唱歌，但音乐中毫无欢乐，弦乐与大管沉重的音型造成了迷惘和伤感的气氛。旋律含混、拖沓，夹杂于乐句中间的是长笛与竖琴尖利的点缀，似乎有点凶险的意味。布里顿是个极为“节俭”的人，就在这两个素材之上，他动用调性与和声的变化，乐器的增加，音色的渲染，使情绪达到高潮。在《彼得·格里姆斯》这部歌剧中，人与海的关系是极为复杂的，人们渴求海的赐予，又时时被海吞噬。我们在这首间奏曲中，感受到的是海的神秘莫测，它永远是个谜。

最后的间奏曲，“暴风雨”。它使人领略到了海的暴怒，它是不可抗拒的。布里顿在这里不仅描写了大自然，也描写了人——彼得内心的激烈冲突。一个拍子不规则的大乐句被重复了三次，每次都在配器和长度上有所扩展，木管和弦乐动荡不安地像是大海在翻滚，铜管断断续续地呼号，气氛十分紧张。在这个乐句第四次出现时，仅只三小节后就被铜管组的威严音调所打断。当乐曲一开始的材料再次出现后，木管组在高潮处接了过去，其他乐器给以节

奏上的点缀。出人意料地，音乐从高点上降落下来之后，由弦乐奏起了长线条的旋律，与前面的狂暴形成了对比。这里采用了彼得咏叹调的材料，原歌词是："何处有安宁？……何处能躲避恐惧与悲剧？……"他渴望埃伦的爱能拯救他，抱着最后的希望呼唤着。但内心的惊惧始终无法摆脱，在这条旋律的间歇处，乐队在动荡不安地轰响，与渴望交织在一起，追逐着。终于，大海无情地吞没了无助的人。

在这四首《海的间奏曲》之外，歌剧中还有一首十分重要的乐曲，即第二幕中的"帕萨卡利亚"。彼得不听埃伦的劝告，与她争吵起来，暴怒之下竟动手打了这个温柔贤良的女人。当他静下来，认识到自己的罪过时，内心十分悔恨，他唱道："上帝啊，怜悯我吧！"其旋律演变为帕萨卡利亚中一再反复的固定低音：



这个固定低音是以十一拍为单位反复的，因此它的变奏比较自由而不刻板。这首乐曲用在第二幕的两场戏之间，从彼得的痛悔开始，一直到人们愤怒地议论，最后决定去彼得的小屋进行干涉为止。在歌剧中它是戛然而止的——大幕升起，彼得的小屋出现在台上。为了在音乐会中完整地演奏这首曲子，布里顿将这一场最后的音乐片断拿来作为结尾。

在阴沉的低音弦乐背景之上，中提琴独奏的抒情旋律，刻画出彼得内心深处的孤独与凄凉。接着木管奏出节律清晰的音型，当弦乐与铜管进入时，音乐逐渐形成一个高潮。木管与铜管的和弦，给人以不祥的预感，小提琴接过旋律，同时木管的持续节奏向前逼进，固定低音被大管和定音鼓加强，音乐中充满了威胁性。配器的增强，织体的复杂化，使情绪不断地紧张起来，似乎是悲剧越来越逼近了。在震动心魄的全奏处，音乐突然进入尾声：宁静而神秘，中提琴在较高音区独奏，衬托它的是钢片琴清脆的声音和几乎分辨不出的弦乐泛音。

青少年管弦乐队指南——浦塞尔主题变奏与赋格 (The Yoang Person's Guide to the Orchestra——Variations and Fugue on a Theme of Purcell) Op.34

作于1946年。同年10月15日在利物浦首演。这部作品是应英国教育部委托，为一部介绍管弦乐队的科教影片而写的。它的目的是向青少年介绍乐器

的音色、性能，但布里顿巧妙地在进行介绍的同时，赋予它完美的艺术欣赏性，因此它常常出现在音乐会上。在影片中是带有解说词的，但在音乐会上一般不用解说，实际上，音乐本身已经清晰地表明了一切。

布里顿将作品分为两大部分，第一部分是一首变奏曲，主题选自他十分崇敬的前辈、17世纪英国作曲家浦塞尔的戏剧音乐《摩尔人的复仇》。这是一个既活泼又不失庄严的主题，它分别由全体乐队、木管组、铜管组、弦乐组、打击乐组和再一次的全体乐队依次陈述。之后有十三段变奏，开始对每一件乐器作详细的介绍，顺序是木管组的短笛、长笛、双簧管、单簧管、大管;弦乐组的第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、竖琴;铜管组的圆号、小号、长号、大号;最后一个变奏包括了各种打击乐器: 定音鼓、大鼓、钹、铃鼓、三角铁、小军鼓、木鱼、木琴、响板、锣、响鞭。所有的乐器都以典型的音色展示过了，乐曲开始了第二部分: 布里顿主题的赋格曲。这个主题轻盈欢快，调性闪烁不定，与浦塞尔的主题形成对比。为了使听者重温前面所学到的知识，布里顿仍按变奏中乐器出现的顺序，让赋格主题依次进入，于是我们听到了短笛、长笛、双簧管……。当所有的乐器都加入进来，形成高潮时，铜管乐器响亮地奏起了浦塞尔主题，衬托这宽广旋律的，是其他乐器继续着的赋格，辉煌绚丽的音响给听众以极大的满足感。

春天交响曲 (Spring Symphony) 人声与乐队 Op.44

为独唱女高音、女中音、男高音以及童声合唱队、混声合唱队、管弦乐队而作。作于1949年，同年6月9日在阿姆斯特丹首演。这部交响乐实际上是一部大型声乐套曲，独唱与合唱占主要地位。全曲分为四大部分，其速度和类型都接近于传统交响乐的四个乐章，但在展开方式上却绝对不是古典式的。作品中共采用了12首从14世纪到20世纪的英国诗歌，它们从不同的角度表达了人们对春的赞颂。

《春天交响曲》是受库谢维茨基基金会的委托而作，布里顿将它题献给库谢维茨基和波士顿交响乐团。

第一部分包括5首乐曲，使用了6首诗。

第一曲，序奏。它以16世纪阿农(Anon)的诗为词。歌词大意是:"照耀吧，美丽的太阳，以你全部的热和光! ……灰色的狼凄厉地嚎叫，鱼儿因寒冷而战栗，连星星都冻成了冰凌……照耀吧，美丽的太阳，我们的光明之王!"第一段的力度较弱，乐队和无伴奏合唱几次交替。突然，在弦乐背景上木管迅速地

奏出颤音，听上去就像是冬天寒夜中风的呼啸。“灰色的狼凄厉地嚎叫”一句，被处理成卡农式模仿。作曲家还极为形象地使用了滑音演唱技巧。乐队全奏显示了冬天的威力。但终于，人们对春之渴望的热烈的呼喊压倒了它。乐曲最后又回到了开始时轻柔的憧憬之中。

第二曲，“快乐的杜鹃”。它以16世纪斯宾塞(Spenser)的诗为词。作曲家仅用三支小号为男高音的独唱伴奏，明快的音色模仿了林中杜鹃的叫声，与前曲暗淡的色彩形成鲜明的对比。这种配器方式来自于歌词中的提示:“杜鹃的报春号角已吹响了三次”。

第三曲，“春天啊，温柔的春天”。16世纪纳什(Nashe)的诗中，大自然的景色是那样迷人，鲜花盛开，鸟儿欢唱，羊羔跟着牧羊人的笛声跳跃，田野里弥漫着香气，情人们在约会……。三拍子的节奏轻快柔和，在合唱队不断重复的乐句之上，女高音、女中音和男高音独唱的旋律显得自由、舒展，他们三次模仿鸟儿的叫声，最后融入合唱之中。音乐材料带有三部性。

第四曲，“驾马车的少年”。它以16世纪皮尔(George Peele)和19世纪克莱尔(John Clare)的两首诗为词。一群男孩子高高兴兴地乘马车在田野里奔驰，享受一年中最好的时光。作曲家使用了童声合唱队，铃鼓的声音好像是马铃丁当，大号有些滑稽地重复着^{b}E、^{b}B和F音，也许是模仿车轴发出的声响。当女声独唱加进来时，童声合唱队吹起口哨，这也是诗中原有的:“男孩子们摇摇晃晃地吹起口哨。”

第五曲，“晨星”。它以17世纪弥尔顿(Milton)的诗为词。这里出现的是类似于祈祷的庄严、肃穆，人们赞美春的慷慨和富饶，希望她能更长久些。与主要是木管音色的轻盈的前一曲不同，这里以铜管乐为主，并加进了钟，因此使人联想到宗教气氛。合唱队的旋律有很明显的调式因素。

第二部分由三首乐曲组成，它们抒缓的风格类似于交响乐的慢乐章。

第六曲，“欢迎，光荣的少女们”。它以17世纪海里克(Robert Herrick)的诗为词。诗中把春天比作纯洁美丽的少女来赞美，可是赞美中又含有伤感，因为她们还会被遗忘。作曲家用了两组音色的交替，即晶莹透明的木管与竖琴、温暖柔和的弦乐(去掉小提琴)，歌唱声部只是女中音的独唱。情绪比较平和、内在，颇有一种“春宵苦短”的惆怅。

第七曲，“雨”。它以17世纪沃恩(Henry Vaughan)的诗为词。为男高音独唱伴奏的，只有第一、第二小提琴靠近琴码的震弓，模仿夜晚轻柔的雨声。土地和花朵被雨水滋润着，诗人感到由衷地喜悦。

第八曲的诗是布里顿的好友、本世纪著名诗人奥登(W·H·Auden)的作品:“躺在草地上”。六月的夜晚,流星在天空坠落,月亮悬挂着俯视人间。诗人躺在青青的草丛中,悠然自得地向夜空凝望。但这位诗人又难以忘怀世事,对并不安宁的世界感到忧虑。乐曲一开始无伴奏合唱的乐句纯净安详,它在后面多次出现,成为贯串四个段落的链条。在第三段中由女中音唱到诗人对战争、暴力的不安时,伴奏部分变得紧张、不谐和,合唱的乐句随之变得充满了激情,但很快又弱下来。第四段回顾了乐曲开始的气氛,又在乐队中给以不安的暗示。结束全曲的仍然是合唱的乐句,但改为很弱的哼鸣。

第三部分也由三首乐曲组成,快速活泼的特征使这部分带有交响乐中谐谑曲的风格。

第九曲,“五月何时来到”。它以巴纳菲尔德(Richard Barnefield, 1574—1627)的诗为词。音乐热切、激动,男高音在始终保持的三连音伴奏之上歌唱,乐队以弦乐有力的音响与两架竖琴的丁冬声交替着将情绪不断推进。诗中的“五月”隐喻着小伙子的情人,他在真诚地期待着。

第十曲,“美上之美”。它以皮尔的诗为词。前一曲的最后一个音直接引出了这一曲。它也是热情活泼的,姑娘和小伙子互相赞美,“我的情人比谁都美”。女高音与男高音轮流在轻快的伴奏之上歌唱,最后以轮唱方式叠在一起,在结尾处达到高潮。

第十一曲,“吹笛吧”!它以布莱克(William Blake, 1757—1827)的诗为词。乐曲分为三段,先是铜管乐器伴奏的男声合唱,接着是木管乐器伴奏的女声合唱以及弦乐伴奏的童声合唱。当三个合唱队一起出现的时候,情绪高涨,而最后的高潮顶峰是由整个管弦乐队完成的。音乐的节奏鲜明而富于推动力,音响辉煌嘹亮。

第四部分是终曲,它以博蒙(Francis Beaumont, 1584? —1616)和弗莱彻(John Fletcher, 1579—1625)的诗为词。这第十二曲很长,也很复杂,作曲家动用了所有的力量来收束这部大作。其中节奏、调性的复合性手段构成了错综丰满的音响。博蒙的诗出自他的喜歌剧《热情的药剂师》,其中这一段是歌唱伦敦之春。作曲家以流畅的圆舞曲开始,当男高音唱起来的时候,乐队仍然奏着三拍子的舞曲,声乐部分的二拍子显得自由奔放。中段是二拍子的快板,合唱队极其热烈的旋律像是欢呼,又像是开怀大笑。在充分发展了之后,圆舞曲的旋律再次出现,但这次是由乐队与声乐一起来再现的。它从较弱的力度逐渐向高潮发展,而男高音的旋律还在二拍子上进行,只是现在变成

了女高音、女中音和男高音的三重唱。终于，他们也融入了合唱之中。童声合唱队响亮地在圆舞曲之上唱起了二拍子的14世纪歌曲“夏天来到了”。这两条不同的旋律重叠在一起，热烈而庄严。人们以感激的心情送走了春天，期望她下一年早些到来。

布里顿在写作这部交响乐时，正是他的歌剧《彼得·格里姆斯》获得成功之后。当时他情绪高涨，灵感勃发，许多富于光彩的创新都被用在这部作品中。尽管其中某些段落有点伤感，但总的情绪是乐观明朗的，因此颇受人们喜爱。

全曲演奏约45分钟。

战争安魂曲 (A War Requiem) 人声、乐队与管风琴 Op.66

为独唱女高音、男高音、男中音以及童声合唱队、混声合唱队、管弦乐队、室内乐队、管风琴而作。作于1961年。1962年5月30日在英国考文垂大教堂首演。不论哪个时代，不论哪个民族，在战争问题上总是存在着两种截然不同的倾向：一是英勇作战、为国捐躯的光荣的英雄主义，另一是反对屠杀、反战厌战的和平主义。前者往往在战时受到欢迎，后者则逐渐产生影响，并在战后“痛定思痛”时更富深刻意义。

布里顿在为因战争被毁后又重建的考文垂大教堂写的这部巨作中，选用了两组强烈对比的文本，一是古老的拉丁文安魂曲，它是庄严的祈祷仪式，与它穿插进行的是第一次大战期间英国诗人威尔弗里德·欧文(Wilfrid Owen)的诗。这位诗人曾参加过艺术家步枪队，获得过军队十字勋章，但他诅咒战争，写了许多情绪激烈的反战诗，不幸于停战前仅一星期，在战场上结束了年轻的生命。

布里顿曾解释说，这部战争安魂曲不仅是为考文垂大教堂的重新落成而写，同时也是为了纪念在战争中死去的无辜者，其中包括在第二次世界大战中死去的他的四个好朋友而写的。

作品的组织分为三个层次：欧文的诗由两名战士(男高音与男中音)演唱，室内乐队伴奏，内容包括对战争的恐惧、紧张、悲痛和疑问。围绕着它们的是女高音独唱、合唱队以及管弦乐队的拉丁文弥撒，表现了宗教信仰和仪式对于上帝的仁慈和世界和平的祈求。第三个层次是童声合唱队，虽然演唱的也是拉丁文的祈祷词，但他们纯净的声音与前两组音响形成了对比，显得超然。布里顿将宗教安魂弥撒作为总体框架，按照传统的格式分为六个乐章。

第一乐章，“进台经”(Requiem aeternam, 赐彼永息)，缓慢而庄严。合唱

队低声祈祷般地唱道:“让他们安息吧,愿安息之光照耀他们”。作为背景的,是一条主要由弦乐齐奏的旋律,节奏带有紧张性,它在后面将有一系列的变化和衍生,是统一整个乐章的“链条”:



钟声敲响了,好像是庄严肃穆的队伍走了过来。它稳稳地鸣响着,直到木管和弦乐在高音区奏出了明亮的象征“安息之光”的声音。不久,音乐又回到了开头时的暗淡、微弱的祈祷声中。接下来,童声合唱队在小提琴与管风琴的伴奏下唱道:“主啊,锡安在赞美你”,纯净响亮的声音像笛声在回荡。行进队伍的形象再次伴随着钟声出现,和前面一样,仍在“安息之光”一词上达到高潮。这之后,气氛和速度突然转变了,竖琴的琶音引出下一个激动的、快速的段落,男高音在室内乐队的伴奏下唱出欧文痛苦的诗句,它与前面的祈祷词是完全相对立的:

“为那些像牲口一样死去的人鸣响的,
只有大炮的怒吼和步枪的尖叫,
只有战场上残垣断壁哀歌般的呼啸。
……
为他们送终的不是男孩子们手中的蜡烛,
而是垂死者眼中微弱的光,
姑娘们苍白的眉宇是他们的灵衣。
……”

布里顿处理歌词的手法十分独特,他实现了自己的目标——恢复自浦塞尔死去之后曾经失去了的用音乐表现英语中的明亮、自由和富于动力的手法。乐队的织体十分清晰,并且丰富多变。竖琴的琶音一次又一次出现,一支双簧管奏出童声合唱的主题,接着单簧管、长笛和大管又带变化地奏出这个主题。

柔和的钟声引出合唱队的祈祷,第一乐章轻声地结束。

第二乐章,“继叙经”(Dies irae,震怒之日)。

“震怒和审判的日子已临近,
上天啊,大地将化为灰烬!
人们的心被恐惧撕裂,

一切都将由从天而降的审判者决定。"

与莫扎特、柏辽兹和威尔第不一样，他们在开始"末日审判"这条旋律时，都是用很强烈的情绪来表现威严和震慑的，而布里顿则让铜管戏剧性地弱奏。合唱队轻声的歌唱表现了敬畏和恐惧。在非对称的$\frac{7}{4}$拍基础之上，断奏的拍点给这个乐章带来了紧迫感，向上的运动引出了辉煌的强烈音响，合唱队唱道：

"从那幽深的墓穴之中，

号角发出震慑灵魂的声音，

它召集所有的人聚到审判宝座面前。"

音乐达到高潮之后又降落下来，这时室内乐队引出了男中音独唱，歌词大意是："军号吹响了，黄昏是那样地悲哀，应答它的号声更是令人痛苦。翌日的阴影沉重地压迫着人们。"

在战士的歌声中，"末日审判"的号角在回响。男中音在很低的音区以上行—下行音阶式的乐句结束了欧文的诗。为了使节奏灵活，布里顿让语言中的重音落在音乐的非重音拍点上。这种将语言重音与音乐重音相分离的作法，在勋伯格和贝尔格的表现主义作品中已出现过。

女高音独唱在管弦乐队的伴奏之上唱道："看哪，那记载了一切的书已经带来了，世界将要根据它得到审判。"这是一条庄严、缓慢的旋律，其特点是大跳音程与附点节奏。半个合唱队轻声地提出生与死的疑问："我应如何祈祷？谁肯为我求得怜悯和宽恕？"其背景是持续不变的定音鼓节奏，就像是心的悸动。接着又是女高音的独唱，旋律是前面材料的倒影。

女高音独唱的旋律原型：



上述旋律的倒影：



接下来是两个战士(男高音和男中音)的重唱："来吧，我们是如此亲近地

走向死神，坐下来，和他一起吃点什么…… 当他扛着那把大镰刀与我们擦身而过的时候，我们吹起口哨，噢，死神从来不与我们作对！”

这是一种讽刺的“反话”，歌词谈论着死亡，音乐却是快乐的。小提琴奏着三连音，绷着弦的小军鼓敲击着行进的节奏，而短笛则吹着满不在乎的“口哨”。

管弦乐队引出分为四部的女声合唱，她们继续着救赎的恳求：“还记得吗，我主耶稣，你是为了我而献身的，请不要在这审判的日子抛弃我们。”当唱到“那些恶人们被击倒，抛进了火焰中”时，合唱队中的男低音声部以断然的旋律加入进来，男高音声部给予回答，铜管则表现出那些受罚的人大声惊恐的呼叫。

男中音独唱宽广舒展：“慢慢地抬起你长长的黑臂，大炮狂怒地指向上天，去诅咒…… 然而当那咒语完全兑现的时候，可能上帝也会诅咒你，把你从我们当中夺去。”这段诅咒的诗不时地被“末日审判”的号角声打断。当独唱结束时，“末日审判”的旋律以极强的力度再现，像开始时一样，采用$\frac{7}{4}$拍。

在合唱队与管弦乐的伴奏下，女高音独唱“啊，这充满眼泪的悲哀之日！”这条旋律音域跳动很大，作为背景的是轻声的合唱。男高音独唱四次插入，这里的两种不同的因素——拉丁文的祈祷与英语的诗歌——互相靠近了。

钟声又一次响起，合唱队以相同于第一乐章末尾的和弦结束了第二乐章。

第三乐章，“奉献经”(Offertorium, 主耶稣，荣耀王)。在管风琴的琶音之上，童声合唱队齐声祈祷：“主耶稣基督，荣耀的王，请拯救你的在地狱中苦苦挣扎的忠实信徒吧！”这起伏的旋律令人联想到柔和的格列高里圣咏。

合唱队唱道：“请允许伟大的圣马可引领他们走进神圣的光”。木管富于动力地引出了赋格段，歌词是“那是你曾经许诺给亚伯拉罕和所有他的子民的”。这条富于活力的主题先由男声唱出，第二和第三小节中的切分节奏使旋律很灵活。“所有他的子民”(Semini ejus)这句词多次重复出现，在渐强中给人以深刻的印象。

在达到响亮的高潮之后，音乐戏剧性地进入室内乐队与男中音和男高音的独唱段落。这里很自然地继续了拉丁文祈祷中提到的亚伯拉罕这个话题。在欧文的诗中，这位先人漠视上帝的话，杀了自己年轻的儿子。其中竖琴的琶音代表天使来到，告诉亚伯拉罕上帝愿意接受一只公羊，来代替亚伯拉罕的儿子以撒。男中音唱道：“但这个老人不听，还是杀了他的儿子，以及欧罗巴一半的子民，一个接着一个。”两个独唱者重复着“欧罗巴一半的子民，一个接着

一个”,同时作为背景的童声合唱吟咏道:“主啊,我们以祈祷和赞美来奉献”,这年轻的声音代表被屠杀的无辜者。布里顿在这里将拉丁文的祈祷与欧文诗中描述的愚蠢屠杀结合在一起,表现出同一种情绪,它们起到了极深刻的效果。

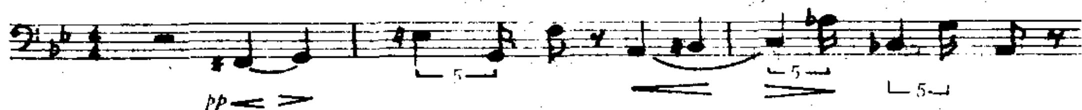
合唱队又一次唱起赋格,改由女声引出主题,而且是原主题的倒影。在力度上也是倒装的,“所有他的子民”不断的重复是在渐弱中进行的。布里顿提醒人们,在今天的战争中,年轻人仍然没能得到赦免,没能逃脱死的厄运。

第四乐章,“圣哉经”(Sanctus,圣哉)。“圣哉! 我主基督!”在颤音琴(Vibraphone)、钟琴和钟明亮的音响衬托下,女高音独唱展示出带有花腔(用一连串的音符装饰一个字节)的旋律,节奏自由。接着是分成八个声部的合唱队唱起“赞美你,至高无上的主”,铜管和木管加强了合唱,一层又一层顺序进入的声部形成了巨大的音响洪流。就像浦塞尔和亨德尔一样,布里顿也认为赞美是不能与圆号、小号、长号组成的金黄色响亮声音分割开来的。

赞美声渐渐平息下来,在合唱与管弦乐队衬托下,女高音独唱降福经(Benedictus, 奉主名来的,应当称颂)。在合唱队又一次充满欢乐和信心的赞美之后,男中音以令人绝望的音调独唱欧文的诗句:“光阴的鼓点敲起又停下,撤退的号角悠长地吹响。这些尸体还能复生吗? 大地悲哀地回答:‘我炽热的心已经死了,我无边的泪海也已经干涸’。”第四乐章就结束在与开头完全不同的悲哀情绪之中。

第五乐章,“羔羊经”(Agnus Dei, 上帝的羔羊)。在这个乐章中,两组相对照的音响——由室内乐队伴奏的男高音独唱和管弦乐队伴奏的合唱队——交织为一体。欧文的诗描述了受难的耶稣和背叛他的门徒,借以隐喻在战争中不幸死去的替罪羔羊们和那些标榜自己如何效忠国家的伪君子。合唱队唱着副歌:“上帝的羔羊,他减免世界的罪孽,赐予我们和平。”音乐是慢速的$\frac{5}{16}$拍。在乐章末尾,按照安魂曲中羔羊经的传统,歌词是“赐彼永恒的安息”,但男高音独唱的旋律却是不同寻常的向上音阶式进行。

第六乐章,“主拯救我”(Libera me)。最后的乐章以男高音独唱和大鼓很弱但带有威胁性的声音开始。缓慢的进行曲逐渐加快,低音提琴奏出第一乐章主题的变型:



女高音声部以及合唱队的其他声部先后以拉丁语唱道:“主啊,在这可怕

的日子里，请将我从死亡中拯救出来吧。”音乐渐强并渐快，达到激烈的高潮。女高音独唱以向下跳进的旋律强调歌词中恳求的语气：“我恐惧地颤抖着站在这里……。”



在激动的情绪平静下来以后，是两个已死去的战士的对话，男高音缓慢而安静地唱道：

“看来我已逃离了这场战斗，
来到这深深的幽暗的地下通道……
再也听不到呼呼作响的枪声，
陌生的朋友，我说，没必要去悲伤。”

男中音唱道：

“是啊，节省那些没过完的日子吧。……
我就是你杀死的敌人，朋友。
昨天你击穿了我，杀死了我，
我想避开，可手却不听使唤。”

在最后的段落中，所有的声部都加了进来，包括独唱者、两个合唱队、管风琴、室内乐队和管弦乐队。两个战士一遍又一遍地重复着“现在让我们安息吧”，合唱队则同时唱道“愿天使带领你们升入天堂”。钟声敲响，合唱队轻声地祈祷：“愿他们安息，阿门”。与第一和第二乐章一样，音乐结束在明朗安详的F大和弦上。

(周小静)

布　索　蒂
(BUSSOTTI, Sylvano)

意大利作曲家。1931年10月1日生于佛罗伦萨。5岁学习小提琴，9岁进入佛罗伦萨音乐学院学习小提琴、和声，并随达拉皮科拉(Dallapiccola)学习钢琴。1949年毕业后，他放弃了颇有前途的演奏专业，转而自学作曲。布索蒂作

为一个作曲家，其事业的发展、所受影响是多方面的。他广泛活动于知识界和长时期出国访问所受到的包括先锋派艺术方面的影响，超过了在院校学习或从本国作曲家那里得到的鼓励。可以说，布索蒂1957年在巴黎求教于多伊奇(Deutch)、1958年得到布列兹(Boulez)的指导和友情。同年与凯奇(Cage)相识，这些经历对他的创作道路的影响是决定性的。自1958年以来，布索蒂广泛活动在世界乐坛，于1962年作为组织者在欧洲和美国举办了“音乐符号”(Musica e ségno)展览。布索蒂既是作曲家，也是著名的画家，还是一个演员、舞台美术家。与意大利当代作曲家达拉皮科拉、马德尔纳(Maderna)、诺诺(Nono)、贝里奥(Berio)相比，布索蒂虽然较为年轻，但他却能给这些前辈以一定的影响，属为难能。

为大卫·图德作的五首钢琴曲 (5 Pieces for David Tuder)

作于1959年，是布索蒂的成名之作。大卫·图德是擅长演奏现代音乐的美国当代著名钢琴家，布索蒂根据图德的非凡演奏才能，专门为他创作了这首作品。

这首作品曾引起欧洲音乐界的极大关注。它是在欧洲先锋派作曲家们探索图形乐谱的过程中诞生的。作品以其音乐的独创性和某些巧妙的乐谱设计而得到同行们的赞誉。

五首乐曲中除第二和第五首之外，其他三首均属形式独特的绘画性图形主义作品。即使在第二和第五首中，对传统记谱法的应用也不乏创新之举。诸如在钢琴上加弱音器、用手拨奏钢琴弦和钢琴演奏者边弹边唱等特殊记号，都设计得相当得体。至于其他部分，各式各样犹如抽象画和镶嵌画那种富有跳动感的符号撒满在乐谱上。与美国作曲家凯奇等使用的点、线、数字而近似于几何图形的记谱法相比，布索蒂的记谱法既有抽象绘画的风格，又具行为绘画的某些特点。该作品恰好适合乐器超人大卫·图德演奏，同时，它作为衡量演奏水平的作品，也是现代高难度曲目中不可缺少的文献。

布索蒂随后继续创作了一些引起轰动的作品，诸如为小提琴、中提琴、大提琴而作的《短句》(Phrase)，为女高音和管弦乐而作的《两种声音》(Due Vocie)以及《皮尔逊篇》(Pearson piece)等作品，它们均是采用了图形乐谱。布索蒂是一位才华横溢的作曲家，多才多艺的艺术家，他所创作的那些试验性的作品，无疑会对后人的探索产生影响。

(刘永平)

凯　奇
(CAGE, John)

美国作曲家。1912年9月15日生于洛杉矶。先后从查尔斯·迪伦(Fannie Charles Dillon)、拉扎尔·列维(Lazare Lévy)、理查德·布林(Richard Buhling)学习钢琴，从亨利·考埃尔(Henry Cowell)、埃德加·瓦列兹(Edward Varése)、阿诺德·勋伯格和阿道尔夫·魏斯(Adolph Weiss)学习作曲。1936年开始在西雅图和西北部组织打击乐合奏和音乐会。1937年到1939年间在西雅图的康尼什学校(Cornish School)工作，任舞蹈课钢琴伴奏。在那里他组织了一个打击乐小组，举行了一系列绘画展览，为舞蹈家教授了不长时间的音乐作曲课程。1941年至1942年在芝加哥设计学校(School of Desigh)教学，以后移居纽约，组织音乐会并开始与舞蹈家默斯·坎宁安(Merce Cuningham)合作。1950年，他开始与钢琴家大卫·图德(David Tudor)密切合作进行广泛的巡回演出。1948—1952年暑期还在北卡罗来纳州的黑山大学(Black Mountain University)进行讲学活动。凯奇分别于1950年、1955年与现代艺术家罗伯特·劳森伯格和贾斯珀·约翰斯(Tasper Johns)相识。1954年开始定期巡回演出和举行音乐会，并与坎宁安舞蹈团一起露面，任音乐指导。这些活动对他的创作起了重要的促进作用。1959年作为真菌学专家，成为纽约真菌学会的发起成员。他还设想并帮助组织了表演艺术基金会和默斯·坎宁安基金会。从1966年以来，他任辛辛那提大学、伊利诺斯大学的高级研究中心和在戴维斯的加州大学的在校作曲家。1968年被选入国家文学艺术研究院。

凯奇的创作和作品很难被列入任何传统的范畴或体裁。实际上，他的音乐的特点是不断出现新的技术、思想和品种，努力改变所有那些曾经被人们认为是体现得很充分的东西。早期的创作中，钢琴和打击乐音乐占主导地位，从50年代开始创作磁带音乐、现场电子音乐和非指定音响源和演奏者数目的作品。30年代早期的作品是半音的，音的数目限制在25个音的范围内，通常是三个声部的对位，带有尽可能远的个别音的重复，与后来1935—1938年间的作品中带有戏剧性和动力性的特点相比，是安静和简练的。后来的一些作品有些是采用从他的老师勋伯格那里学到的一种序列主义手法，这些十二音作品采用固定的音、音列和节奏型，试图表现戏剧性和沉思的状态。从1939年到1940年，他热衷于探寻新的音响和组织这些音响的革新方式，在使用电子机

件来产生音乐音响方面他是一位先锋。他为打击乐合奏写的几首作品，强调刺耳的音响使人想起东方音乐。《起居室音乐》指示打击乐手选择日常家用器具，以此来产生音乐的音响。他的另外一个兴趣是在钢琴上发掘新的音响，这个音响资源最丰富的新乐器是“经过处理的”钢琴(prepared piano)。演奏者在琴弦之间放进螺丝、橡皮、小木块、塑料片、螺栓等东西，从而完全改变了钢琴的音响，使钢琴变成了一个人演奏的打击乐乐队，这些都是按照作曲家的指示进行的。这种钢琴最早作为独奏乐器的使用是在《狂欢的闹宴》(1938—1940)中，其效果非常吸引人。

凯奇新的结构原则与音色方面的创新相一致。渐渐地，这些原则是由节奏或时值而不是和声、动机或其他音高的因素来决定。从《幻想风景》第一号(1939)开始，他的音乐的基本布局是按照简单的数率事先安排好时值的次序。《第一结构(金属)》(1939)包括十六个部分，每一部分有十六小节，每十六小节又分别构成四小节、三小节、两小节、三小节、四小节的五个乐句，整首作品按4∶3∶2∶3∶4的比例构成。

1950年，凯奇的音乐由于东方哲学的影响和在作曲过程中引进偶然因素、以及对传统的视艺术为一种交际形式的观点的疑问而发生了急剧变化。他把他音乐哲学的转变归根于对禅宗哲学、东方思想模式的一种强烈的意识。从这些来源中他发展了一种思想，即艺术必须是现实的一部分，艺术是人类的产物，必须模仿自然，自然和音乐艺术的共同材料是声音，它在音乐中的发展必须反映它在自然中的现实，而这些声音的出现是无休止的，是无拘无束的，不是被人的意愿所促发的。作曲家作为一个美的事物的创造者，他的重要地位应该让给感觉声音的听众。任何把艺术和生活分离开来的做法都是不真实的，行不通的。

凯奇开始用偶然性作为在心理上和技术上的一种解脱方法，其作品开创了“非固定”原则，采取多种手法以确保偶然性，力求排除演奏者的个人趣味。他使用不固定数目的乐器，不固定数目的演奏者，记谱不做严格规定，乐句、乐段的先后次序由偶然因素决定。他尤其依赖掷钱币等手法来选择作品的各种因素，对这种偶然性的运用的解释来自中国的《易经》。这种手法的运用在钢琴独奏《变化的音乐》(1951)和《钢琴音乐》中表现得最为突出。他还特别强调无声的重要性，认为对人的耳朵来说没有完全无声这样的事情，因为总有声音是可以听到的。在他看来，一场音乐演出是表演者的活动和听众的注意力。因此，无声作为一部作品或音乐演出中的声音，在他的作品中占有

突出地位，最激进的作品是《4′33″》。

凯奇在他早期的作品中就使用了电子音响，但《幻想风景》第5号是他在磁带上录制的第一部作品(1952)。《威廉混成曲》(1952)是一部更复杂的作品，600盘磁带录制了各种音乐和非音乐的音响。他对音乐戏剧因素的兴趣表现在《水的音乐》(1952)、《戏剧小品》、《卡特里奇音乐》(Cartridge Music)和《HPSCHD》等作品中，在这些作品中表现出他对音乐表演中视觉因素的重视。

凯奇是美国先锋派音乐的中心人物，他的作品和美学思想对世界音乐产生了影响。特别是第二次世界大战以后，在打击乐和噪音的使用、作曲和表演中偶然性和不确定、新的记谱法、现场电子音乐等方面，为音乐开辟了一个新的领域。他在数所大学中授课，对不少有成就的作曲家，如布朗、希勒、费尔德曼产生了重大影响。

奏鸣曲与间奏曲 (Sonatas and Interludes) 为特别处理的钢琴而作

作于1946—1948年。作为考威尔的学生，对他的老师20年代通过音块、拨奏和处理钢琴音板上的琴弦来扩展乐器音响特性的试验印象深刻。他用“特别处理的”钢琴来扩展考威尔的革新。1938年首次在6分钟长的作品《狂欢的闹宴》中使用，作为塞维拉·福特(Syvilla Fort)的一个舞蹈的背景音乐。作曲家解释道:“改变乐器音响的要求，通过不用打击乐器作为伴奏的愿望而唤起，这对舞蹈非常适合。”

经过“特别处理的”钢琴，准确的音高消失了，钢琴原来的音色改变了，产生了一些新的音响和音色。凯奇把这种钢琴看成是由一个人演奏的一个乐器的打击乐队，也有人把它比作一个人的爵士乐队。

《奏鸣曲与间奏曲》演奏需70分钟，但钢琴的准备工作却非常复杂和精细，需要进行2至3小时. 乐曲包括16首奏鸣曲(每4首为一组)和4首间奏曲。作曲家声称这首音乐“试图表现印度传统文化的永恒的感情: 英雄、色欲、奇妙、欢乐、悲伤、恐惧、愤怒、厌恶，以及他们对安静的共同爱好。前面的八首、第十二首和最后四首是用多样比例的A—A—B—B节奏结构写成的，而前两首间奏曲没有结构的重复。这种不同在最后两首间奏曲和带有前奏、间奏、后奏的9到11首奏鸣曲中互换。”

《奏鸣曲和间奏曲》中的四首于1946年4月14日在纽约由玛尔乔·亚耶米安(Marjo Ajemian)首演，另外四首在1946年12月10日演出。整首作品上演于

1948年春北卡罗来纳州黑山的黑山学院，由作曲家本人演奏。

钢琴音乐 I (Music for Piano I)

凯奇50年代早期的偶然音乐建立在保证音的随机选择的几种方法之上，但是，这样的过程一旦发生之后，作品就被固定下来，记谱很精确，每次演出都会相同。因此，酷爱花样翻新的凯奇下一步就是使作品不固定，每次演出都有变化，《钢琴音乐》(1952)就是这种思维的产物。这首乐曲全部用全音符写成，每个音时值的长短由演奏者自己决定，音高的选择是使各个音符和谱表与最初写成乐曲的那张纸上的不完全的音符相对应。另一组《钢琴音乐》4—19(1953)包括16页乐谱，音的产生来自偶然性操作，速度和力度的变化是不确定的。这些乐谱“既可以当作各自独立的乐曲演奏，也可以当作一首乐曲连续演奏”。

变化的音乐 (Music of Changes) 钢琴独奏

1950年凯奇开始研究中国的《易经》，1951年以后的一系列作品中把偶然性因素引进作曲或表演过程的手法是与此有关的。在《变化的音乐》这首四卷长的钢琴作品中，作曲家受《易经》和掷钱币的启发，使用了一个含六十四种音乐因素的图表，包括音高(噪声或无声在内)、时值、振幅以及速度和叠置的次序，然后用掷硬币的方法确定所有的组合。整首作品的开始是在一个事先决定好的(不是偶然的)节奏结构上，但对节奏的处理则完全是可变的。时值以图表来标记，一个四分音符等于$2\frac{1}{2}$厘米，而且经常是不规整的(如$\frac{1}{2}$加$\frac{4}{7}$，一个八分音符加上一个四分音符的$\frac{1}{3}$，等等)。于是，所有的有规则律动都消失了。

《变化的音乐》是第一部反映凯奇新的艺术方向的作品，部分因素是偶然选择的，但大部分音响内容和织体则反映了作曲家本人的兴趣。其结构像他的早期作品一样，用一个数字序列连结起来，在这里是3、5、$6\frac{7}{4}$、$6\frac{3}{4}$、5、$3\frac{1}{8}$，这些量是指在大的和小的范围内起决定作用的时值。

芳塔娜混成曲 (Fontana Mix) 磁带录音机音乐

这是一首偶然音乐作品，1958年作于米兰意大利电台的弗诺罗吉亚(Fonologia)实验室。它实际上是一首用蒙太奇手法把一些互不相干的声音组合在一起的磁带剪贴作品，为“任何数目的磁带声道，或任何数目的演奏者，或

任何数目的乐器"而作。它的材料包括十张带点的透明纸、十张带有六条不同曲线的图和一张与时间单位相等的座标纸，它们可以用无穷尽的方式结合而产生多种形式，就像是表演者的具体活动一样。《芳塔娜混成曲》完全是由噪音组成的，听起来好像是一个人在调短波收音机的旋钮，并在不断地收听一个又一个的节目。整个乐曲似乎处在可怕的静电干扰中，从中可不时听到人的笑声和狗的吠声。写这首作品时，凯奇正旅居意大利，赛诺拉·芳塔娜是他女房东的名字。这首乐曲所反映的，可能是凯奇客居那里时所获得的印象。

《芳塔娜混成曲》共有三次实际音响完全不同的录音。第一次是为磁带而作的。它包括嘶嘶声、沙沙声、哼哼声、咯咯声、喊喳声和隆隆声等，这些不相联的形象给人一种偶然合成的感觉，效果就像有人转动收音机的旋钮，听到从不同电台传来的音乐和说话片断一样。

第二次，也是最生动的一次录音。它是将《芳塔娜混成曲》与凯茜·贝贝里安小姐演唱的《咏叹调》结合起来。《咏叹调》的声乐旋律代表了各种演唱风格：爵士乐，女低音和抒情女低音，念唱，戏剧性的，马尔莱内·迪特丽希式的，花腔和抒情花腔，民间，东方式的，婴孩式的以及鼻音等等。歌词使用了亚美尼亚语、俄语、意大利语、法语和英语五种语言中的元音、辅音和单词。没有标记之处可以由演唱者自由地决定。

第三次录音是由打击乐演奏家马克斯·纽豪斯(Max Neuhaus)于1965年录制的，副题为"反馈"(Feed)。这首作品表现出"反馈系统的相互影响和混合状态"，把话筒放在打击乐器前面，打击乐器又放在扬声器前，于是就产生了反馈的效果。这次录音由一系列很长的信号组成，给人以一种疼痛的听感，至少对敏感的耳朵是如此。这种绝对静止的感觉就像某些瑜珈修行时思想处于真空状态一样。中间段落的持续噪音形成电钻式的刺耳声，令人难以忍受。作品最后像开始一样突然地结束。

(刘红柱)

卡　特
(CARTER, Elliott)

美国作曲家。1908年12月11日生于纽约。青少年时受到当时世界试验音乐的中心之一"格林威治村"的自由艺术思想影响。16岁结识艾夫斯并建立了持久联系，17岁随父到维也纳接触勋伯格和贝尔格的新作。1926—1932年在

哈佛大学先后主修英语和音乐，师从辟斯顿学作曲。1932—1935年在巴黎跟娜佳·布朗热学习西欧传统音乐和新古典主义的创作技法并潜心研究了巴赫的全部清唱剧。1940—1972年先后任职于皮博迪音乐学院、哥伦比亚大学、耶鲁大学和朱丽亚音乐学院等，主要从事创作。

卡特喜欢数学、德文、希腊文并对古代音乐文化有浓厚兴趣。其音乐创作语言抽象、逻辑严密、对位严格、织体丰富，善于赋予不同乐器以不同性格。他的音乐节奏尤为复杂，创造了节拍转换(metrical modulation)，后称"速度转换法"(tempo modulation)。

主要作品有管弦乐《变奏曲》(1955)、《管弦乐协奏曲》(1969)、《为三个乐队的交响曲》(1976)，羽管键琴、钢琴和室内乐队《复协奏曲》(1961)，《钢琴协奏曲》(1965)，室内乐《大提琴钢琴奏鸣曲》(1948)、《弦乐四重奏》(第二，1959; 第三，1973)等。

乐队变奏曲 (Variations for Orchestra)

作于1955年。1956年4月21日由罗伯特·惠特尼(Robert Whitney)指挥路易斯维尔管弦乐团在肯他基州路易斯维尔首演。作品原为一个弦乐编制有限的乐队配器，但亦可由标准的交响乐团演奏。

作者意将变奏的原则贯穿到乐曲每一个微小的段落和进程中，即每个变奏本身也都包含性格的对比和变化。该曲的基本乐思有三个材料，即一个主题和两个"利都奈罗"(ritonelli)。其中主题是作为序列处理的、由七十四个音组成的旋律。它包括两套十二音列; "利都奈罗"A是由许多小音程构成的下行旋律，在不断重复中逐渐加速; "利都奈罗"B是快速上行的一套十二音序列。

乐曲开始，木管、弦乐、铜管各奏一个和弦为序，竖琴奏华彩。接着，木管、铜管及弦乐同时展现了它们速度和织体的对比。变奏一到变奏五综合了音乐的性格对比。

变奏一，织体单薄，节奏富于舞蹈感。

变奏二，突然将变奏一的全部材料倒置，音乐沉重缓慢，织体模仿传统的合唱变奏(chorale variation)形式。主题像固定旋律(cantus firmus)一样陈述，与之对比的音响是用不同速度进行的模仿，以及扩大或缩小主题的音程关系的演奏。此间"利都奈罗"A的某些对位在加速中隐约出现。

变奏三，综合了前两个变奏，富有表现力的音乐和轻松的舞蹈性材料交替出现。

变奏四，持续的渐慢。每四小节音值减半一次，其织体是自由的复卡农与一个固定音型(ostinato)的对比。乐曲中间出现了先每四小节速度减半，后每四小节再加快一倍速度的中提琴独奏，而独奏小提琴和大提琴则演奏流畅的、被倒置了的旋律。这个变奏的第三个材料是木管的四部卡农，其节奏实际也在加速。第四个材料是背景音乐，由弦乐减速拨奏和弦。上述四种材料本身都是在对节奏的减速中进行变奏的，并在此过程中，将彼此间的对比逐渐削弱。

变奏五，前面的渐慢在此达到了极限。在这里，主题以纯粹的和弦形式出现，没有明显的节奏型，音乐在乐队的色彩变换中运动。铜管奏出细微的色彩变化，竖琴演奏华彩。

变奏六，卡农。音乐持续地每六小节加速三倍，卡农的主题是乐曲主题的倒置逆行，由单簧管奏出，每个插入声部都以更慢的速度插入和更快的速度演奏下去。整个变奏中，唯有演奏“利都奈罗”A的竖琴没有加入。

变奏七，出现三组互不重叠的音乐材料——弦乐用八度齐奏出狂暴的旋律线；木管强调旋律与和声的单音程；铜管奏出丰厚的和声。三组音乐用不同的模式展开——弦乐逐渐扩大音乐空间，用“利都奈罗”A加速；木管从单音扩展到五音和弦，然后转位并始终保持优美的情绪；铜管开始缓慢宁静，随着和声的增厚而渐强，奏出十个音的和弦并将主题的最后几个音重叠起来，力度达到ff。

变奏八，长笛、独奏小提琴和单簧管先后以缓慢的速度继续演奏变奏七的优美旋律，同时，乐队在打击乐伴奏下轻声奏出爵士型的谐谑式音乐。“利都奈罗”B变为慢速，“利都奈罗”A改为快速。当“利都奈罗”A演奏时，谐谑式的音乐渐渐消失，留下长笛进入下一个变奏。

变奏九，同时奏出变奏七的三组音乐。弦乐主要奏十六分音符；铜管奏四分音符；木管奏四分音符和三连二分音符。这三组对比的音响被小号打断，小号的旋律同变奏八中两个“利都奈罗”的呈示都有联系。三组音乐和小号的材料共同构成高潮。

终曲为快速的“魔术式的幻影”(Phantasmagoria)有四个对比的段落和一个尾声。第一段Allegro molto。木管用快速的三连音奏出主题材料，该主题的材料选自变奏九的三组音响及变奏八的谐谑式音响。乐队奏下行的“利都奈罗”A，弦乐演奏慢速上行的和弦。第二段 L'istesso tempo。长笛用两种速度转换继续前面的音乐，中提琴和大提琴在下方奏自由的赋格(主题由“利

都奈罗”B演变而来)。高潮处，弦乐拨弦和震音奏“利都奈罗”A。第三段Ancora più mosso。木管与弦乐对位。第四段 Tempo I 重新陈述乐曲开始的速度和织体，只是更稠密更兴奋。尾声Meno mosso音乐夸张而富有英雄性。长号奏主题的前半段，加弱音器的弦乐奏后半段，定音鼓奏华彩，织体复杂。高潮后，“利都奈罗”B由倍低音提琴和大号上行奏出，高音弦乐配之以和声，与之对比的是“利都奈罗”A急速从短笛下行到竖琴的低音。两个“利都奈罗”上下行交叉和时间上的快慢对比再次勾画出这部作品对比统一的形象。

全曲演奏约25分钟。

羽管键琴与钢琴双协奏曲 (Double Concerto for Harpsichord and Piano)

作于1961年。同年9月6日在纽约首演，柯克帕特里克(Ralph Kirkpatrick)奏羽管键琴，罗森(Charles Rosen)奏钢琴，迈尔(Gustav Meier)指挥。作品采用巴罗克大协奏曲的形式，将室内乐队分配给有亲缘关系的羽管键琴和钢琴两件乐器，发挥它们在音域、音色和触键上的不同特点进行竞奏。乐队在配器上，和羽管键琴配合的有：长笛、第一圆号、小号、长号、中提琴、倍低音提琴、金属和木质的打击乐器组；和钢琴配合的有：双簧管、单簧管、大管、第二圆号、小提琴、大提琴和膜鸣打击乐器(梆戈鼓、小鼓、低音鼓)。两组乐器分别演奏特定的音程和节奏。羽管键琴组奏小二、小三、纯四、三全音、小六、小七、小九度；钢琴组多用大二、大三、纯五、大六、大七、大九度；羽管键琴组常用四对七构成的复合节奏及其变形，钢琴组常用五对三构成的复合节奏。演奏时，两组乐器座位截然分开，有固定音高的乐器离得尽可能远，打击乐在它们的外围，彼此间隔距离相等，独奏乐器在最前面。

乐曲内容参考古罗马哲学家、诗人卢克雷舍斯(Titus Lucretius Carus, 约公元前96—55)的长诗《论事物的本质》及英国文学家蒲柏(Alexander Pope, 1688—1744)的《笨伯集成》，某些章节对有关宇宙原子的跌落碰撞、雅典城的瘟疫、世界的黑暗和混乱的描述，表现万物之初的骚乱和混沌。

全曲共分七段。第一段，序奏。两个乐器组用不同的材料对比、竞奏、抗衡。第二段，羽管键琴的华彩，突出了羽管键琴及其乐器组的性格。第三段，谐谑性的快板。主要由钢琴及其协奏组演奏，羽管键琴组只作短暂的插入。正如《论事物的本质》描写太阳和月亮运转的情景一样，两组乐器交替出现，始终保持时间和空间的距离。第四段，慢板。木管演奏者需坐在各组乐队的

当中，以其慢速、宁静、流动的音乐同两个独奏乐器和打击乐的快速音乐形成对比，象征星星和大气运动中的秩序和混乱的矛盾。第五段，急板。由羽管键琴主奏，木管及弦乐伴奏。这段音乐同以钢琴主奏的第三段相对称，不同的是在第三段中，两个独奏乐器有逐渐靠拢的趋势。而第五段，两件乐器却强调了彼此间的不同，以表现“生”和“死”的不可调和。第六段为钢琴的华彩，与第一段羽管键琴的华彩相平衡。分为两部分，前部分沿用了传统的作法，发挥了钢琴演奏者的技巧，后半部分节奏更为复杂，钢琴、羽管键琴、木管、弦乐共同跟打击乐相抗衡。第七段，尾声。与序奏相呼应。一声击锣的巨响消散时，乐队发出色彩各异的声波，音乐再次描写了地球产生时的混沌状态。

乐队协奏曲 (Concerto for Orchestra)

1969年为纽约爱乐乐团成立125周年而作。纽约爱乐乐团1970年2月5日首演，L·伯恩斯坦指挥。受法国诗人珀斯(St·John Perse)诺贝尔文学奖获奖诗作《风》(Winds)的启发。该诗描写各种力量像风那样涤荡美国，使之改变，涂抹其过去，吸收和创造其未来。卡特的音乐着力表现的是人的感情和思想的变化、变换和变向。

全曲共有相互镶嵌的四个乐章。各乐章均有独立的性格、音响和发展特点。第一乐章由大提琴(有时像其他弦乐一样分成七个独奏声部)、钢琴、竖琴、玛林巴木琴、木琴和木制打击乐在中低音区中速演奏；第二乐章由高音弦乐、高音管乐、金属打击乐演奏，起初速度很快，后来逐渐放慢速度；第三乐章由低音提琴、大号、圆号、定音鼓及其他低音乐器演奏，保持宣叙调式的特点；第四乐章由中提琴、双簧管、小号、小鼓及其他中音区乐器演奏，开始缓慢，后逐渐加速，结尾时极快。

此曲的特征是四个乐章相互扣连，每个乐章演奏时，其余三个乐章仍作为背景继续演奏；当第二乐章的速度由快放慢时，第四乐章的音乐则从头至尾地由慢变快。

(蔡良玉)

卡　塞　拉
(CASELLA, Alfredo)

意大利作曲家、音乐教育家、理论家。1883年6月25日生于意大利托里诺

省首府都灵(Turin),1947年3月5日卒于罗马。出生于音乐世家的卡塞拉从小显示出非凡的音乐才能,11岁就举行钢琴独奏音乐会并开始作曲。1896年人巴黎音乐学院,师从福雷、勒胡克斯(X·Leroux)学习作曲和钢琴,并同德彪西、拉威尔、埃乃斯库等音乐家交往,是巴黎音乐生活的积极参与者。早期的音乐创作受马勒、斯特拉文斯基和法国音乐的多方面影响,表现出崇尚古典形式又兼收并蓄的倾向。《五月之夜》(Notte di Maggio,人声与乐队,1913)是这一时期代表性的作品。

1915年,卡塞拉以钢琴家、音乐教育家、理论家的身份回到意大利,致力于民族音乐的复兴事业。同马里皮埃罗(Malipiero)、佩泽蒂(Pizzetti)等朋辈协作,效仿法国的民族音乐协会,于1917年建立了"意大利民族音乐协会"(1919年改名为"现代音乐协会"),倡导"演奏意大利青年最有意义的作品,复兴被我们遗忘的古代音乐,出版最有意义的作品"(协会《章程》)。这些活动,确立了卡塞拉在两次大战期间意大利"新古典主义"运动中的领导地位。

新古典主义音乐的理想是"回到巴赫",卡塞拉对此曾解释道:"对我们意大利人来说,回到我们器乐文化的黄金时代,只不过就是……摆脱交响诗过于灵活的诱惑力,摆脱印象主义不合理的东西。否定这些教条就会使古代的复调器乐原则得到新生,而这些原则本身绝不是目的,而是一种使现代表现手法同音乐中古老的、令人神往的、无拘无束的、自由的结构逻辑相结合的尝试"(《外国音乐参考资料》,1981年第二期,第37页)。人们经常提到的有关作曲家新古典主义时期的作品有:《弦乐四重奏协奏曲》(Concerto for String quartet, 1923—1924)、《瓮》(La Giara, 歌剧,1924)、《斯卡拉蒂风格曲》(Scarlattiana, 1926)、《交响曲》(Symphony for piano, Cello, clarinet and trumpet, 1932)等。

斯卡拉蒂风格曲 (Scarlattiana) 钢琴与小乐队的嬉游曲

作于1926年。嬉游曲(Burlesque)是在意大利集锦歌剧的影响下于近代产生的一种器乐体裁,其特征是将某一作曲家不同作品的主题编串起来演奏,发思古之幽情,但亦包含着善意而轻微的嘲弄,寓严肃的主题于轻松活泼的形式之中。卡塞拉正是以这种形式来表达他新古典主义的美学理想的。创作的直接启示,很可能是斯特拉文斯基1919年的芭蕾舞剧《普尔钦奈拉》。

音乐为组曲结构,有五个组成部分。

(一) 小交响曲(Sinfonietta),庄重的慢板。音乐在有规律的节奏中徐徐展

开，配器考究而富于色彩的变化。接下去是活跃的快板，钢琴的赋格段喋喋不休，颇有几分谐谑之情。

(二) 小步舞曲(Minuetto)，中庸而优雅的小快板。略带怀旧伤感的情调，令人更多地想到18世纪的风俗画。D·斯卡拉蒂一首著名的奏鸣曲主题陈述了两次，再现时变成小调。中部稍有对比。

(三) 随想曲(Capriccio)，活跃而激烈的快板。这是全曲中真正具有对比性的段落，充满了活力。节奏感极强，钢琴的表现居于主导地位。

(四) 牧歌(Pastoral)，柔和流畅的小行板。音乐恢复了美妙的宁静，双簧管和其他管乐器的使用极为精妙，钢琴的演奏也相应地变得柔顺和动听。

(五) 尾声(Finale)，更庄重的慢板。开始的段落情调沉重、色彩晦暗。接下去是富有活力的急板，带着纯真的诙谐结束全曲。

就乐曲的整体风格而论，其语言是仿古的，但又具有不可争议的现代性，新古典主义音乐的含义也就在于此。《斯卡拉蒂风格曲》不愧为此类音乐中的珍品。

全曲演奏约28分钟。

(杨通八)

柴田南雄
(汉: Chaitian Nanxiong; 日: Shibata Minao)

日本作曲家、音乐学家。1916年9月29日生于东京。自幼学钢琴，中学时代习大提琴。1939年毕业于东京大学理学部植物学科，1943年毕业于东京大学文学部美学科。从细川碧学和声，从诸井三郎学作曲。早期代表作为歌曲集《优美的歌》(1946—1948)。1946年参加“新声会”。1951年以后的10年是柴田的第二期，这时期积极从事十二音音乐与序列音乐的创作活动及评介工作，对当时的日本作曲界产生了一定的影响。1957年与吉田秀和、入野义郎一起创办20世纪音乐研究所，推动日本现代音乐的创作活动。其作品后来常用日本传统题材，力图使民族性与现代作曲技法相结合。主要作品有带合唱的交响曲《河水流不断》(1975)、《抒情性交响序曲》(1960)、《管弦乐的consort》(1973)、带表演的合唱曲《“岔路口调”考》(1973)、《念经舞》(1976)等。理论活动方面也卓有成效，有很多论著。

优美的歌 (Tender Songs) 女高音独唱套曲

作于1948年。同年在女高音烟中更予独唱音乐会上首次演出，钢琴伴奏青山三郎。1958年修改定稿。歌词选自诗人立原道造(1914—1939)的同名诗集。共分六曲。第一曲《春之歌》，第二曲《爽快的五月》，第三曲《在落叶松林间》，第四曲《寂寞的野边》，第五曲《梦之后》，第六曲《树影下》。属柴田南雄早期风格，基本采用浪漫乐派延长线上的音乐语汇，调性清晰，充满诗意，洋溢着洗炼而丰富的表情。被认为是日本作曲家创作中最出色的近代歌曲，成为抒情女高音经常演唱的保留曲目。

全曲演唱约11分钟。

"岔路口调"考 (Oiwake—bushi Kō) 表演合唱

作于1973年。同年11月5日在东京混声合唱团第62次定期音乐会上由田中信昭指挥首次演出。"岔路口调"(Oiwake－bushi)是日本民歌的一种重要体裁，属散板节奏的赶马调类型。柴田南雄以采风得来的长野县岔路口驿站旅店一带的岔路口调作为主要素材创作了这一首别开生面的带动作又有朗诵的合唱曲。演出前要将o、i、wa、ke、ma、go、u、ta(岔路口调赶马人调)八个字分别写在一把一把团扇上，另外又要编好一至八的数码。演出一开始指挥就不打拍子，而是用这些团扇和数码向合唱团员提示，以此来"指挥"合唱团员的歌声与行动。因此，指挥在这里实际上兼设计与导演。不确定的因素、拼贴式的处理等手法，在整个表演中起着积极的作用。在台上有的担任朗读者，有的担当形成背景的和声部分；独唱者一个个走下台，在听众席周围边走边唱。在听众座位左右的合唱声时起时伏，使全场的气氛更富于戏剧性，产生了独特的演出效果。最后以余音袅袅的R八声静静收束。

全曲演唱约20分钟。

(罗传开)

查 维 斯
(CHAVEZ, Carlos)

墨西哥作曲家、指挥家、音乐教育家。1899年6月13日生于墨西哥城。早年在钢琴演奏方面受过专门教育，作曲靠自修而成。5岁起每年随家人到特拉克

斯卡拉乡间渡假，使他得以频繁接触到墨西哥与印第安音乐文化，对其日后的音乐创作产生了深刻影响。1922—1923年赴欧洲学习，受到现代音乐思潮影响。1926—1928年访美结识科普兰、考埃尔和布列兹。1928年回国后创建墨西哥交响乐团，并担任指挥。1928—1934年，查维斯任墨西哥国立音乐学院院长，他改革学院课程，组织各类音乐会，积极培养本国音乐人才。从1936年起，他开始在美国的一些交响乐团担任客席指挥，并在国外讲学。1946—1952年，他还担任了墨西哥国立艺术研究院院长。他撰写了大量论述音乐的文章，并出版了《朝向新音乐》(Toward a New Music)一书。1948年辞去墨西哥交响乐团团长的职务，以更多的精力投入创作。查维斯一生的音乐活动对墨西哥现代音乐文化的发展具有重要的推动作用。

查维斯的大量作品包括一部歌剧、五部芭蕾舞音乐、七部交响曲及其他声乐、室内乐作品。查维斯在音乐创作中努力发掘和吸取印第安土著艺术的富有活力的因素——多样性的不规则节奏、丰富多采的器乐音响和朴实的旋律以及它的精神气质。

印第安交响曲 (Sinfonia India)

《印第安交响曲》是查维斯《第二交响曲》的别名，亦是作者最著名的一部作品。作于1936年。作品为单乐章，古典奏鸣曲式。简短的引子之后，双簧管和小提琴奏出快板的、节奏强烈的主题，它采用了纳亚利特(Nayarit)的维乔尔(Huicholes)印第安部族的民间曲调。此主题扩展之后，单簧管又奏出小快板的如歌的第二主题，旋律取自索诺拉(Sonora)的亚基(Yaquis)印第安部族的曲调。交响曲中间部分的音乐为柔板，它是以另一支索诺拉的印第安曲调为基础的，先由卡笛和圆号尔后转为弦乐器演奏。快板的主题再现后出现了一支塞利(Seris)印第安族的舞曲音调，它在无穷动式的织体背景下展开，情绪逐渐高涨形成交响曲最后的高潮。

(周耀群)

陈　铭　志
(CHEN Mingzhi)

中国作曲家、音乐理论家、音乐教育家。1925年生于河南省西平县。1946年考入上海音乐学院前身的国立上海音乐院作曲系，师从谭小麟教授和邓尔

敬教授，后专从丁善德教授学习作曲及赋格。1951年，以优异的成绩毕业于上海音乐学院，随即留校任教至今。现任上海音乐学院复调音乐教授、作曲系主任，并当选为中国音乐家协会理事、上海音乐家协会理论创作委员会主任，上海音乐学院现代音乐学会副会长。

陈铭志于教学之余，潜心创作了管弦乐、室内乐、器乐及声乐等不少作品。因自幼生活在农村，浸泡于民间音乐之中，因之落笔即赋有浓郁的泥土气息与憨厚淳朴的感情，再加上运用民族化的复调手法和20世纪的创作技巧，别出心裁，形成他匠心独运的创作风格。他的《钢琴小品八首》、《序曲与赋格》三首、《钢琴复调小品十一首》、《山歌村舞》、大提琴曲《湘江之歌》与《欢乐舞曲》等在国内外极受欢迎，有的已成为在国外经常被演出的曲目并被录制成唱片。

在理论研究方面，陈氏著述甚丰。他的许多学术论文如《对我国民间音乐中复调因素的初步探讨》、《帕莱斯特吕那的复调音乐风格》、《贺绿汀的复调艺术手法》、《丁善德的复调艺术风格》、《论肖斯塔科维奇24首前奏曲及赋格》、《兴德米特的钢琴曲"调性游戏"》、《对复调思维的思维》、《韦伯恩的交响曲》等，均具有较高的学术水平。他的两部复调论著《赋格曲写作》和《复调音乐写作基础教程》是立论精辟的学术论著，也是实用性极强的教学用书。前者荣获1988年国家教委颁发的全国高等学校优秀教材奖。

钢琴小品八首

这是一组用十二音技法写成的钢琴小曲，借用罗忠镕《涉江采芙蓉》的序列。两者是一对中国式十二音音乐的姐妹作，是一种"独特的唱和"(罗忠镕语)，但意境、感情、性格和技法处理却迥然相异。这组小品中的每一首都十分简洁洗炼，形象鲜明，故颇易为广大听者所接受和理解。

第一首："田园"。牧歌式的主题在双四度(#C—#F—B)衬托下缓慢地展现，勾画出一幅宁谧的田园素描。在这个主题里，先后出现两个兼有节奏、旋律形态特征的动机(下例a和b)：

从第5小节开始，速度加快(Accel)，连续两对上行模进的音型，使情绪变得活跃起来，与前面的段落形成一定对比。第8—10小节是主题的再现，恢复原速(a tempo)。但这次旋律在低音部，三重的"持续音层"在高音区，原来的双四度经转位处理，变成五声性三音和弦"B—#C—#F"。音乐在一个短短的经过句之后进入"尾声"。最后用极弱的音量结束在另一个双四度



和弦(#G—#C—#F)上，与开始的双四度遥相呼应。第8和第12小节中再次出现动机a和b，但这种“再现”相当自由，只是引起一点儿回忆而已。

这首曲子是典型的单二部曲式结构。

第二首，“诙谐”。这是一首欢快、风趣的诙谐曲，音乐性格与“曲一”适成对比。作为最初动机的那个被强化了的切分节奏，对塑造诙谐的形象是十分重要的。与之相配合的是这个节奏的逆行形式和富于动力感的三连音。一个完整的主题就是用这三种节奏因素表现出来的(第1—4小节)。它们在短短的篇幅中出现达17次之多，使整首曲子显得非常活跃。

主题之后，是两小节下行音型模进的经过句，然后，音乐在有限的范围内展开，织体也逐渐复杂起来。从第13小节开始，前述节奏逐步作自由再现……。另一个模进的经过句(第18—19小节)，将音乐带入高潮(第20小节)。最后是三小节“尾声”，采用民族打击乐的节奏，结束在同样属于主题材料的、风趣的音型(三连音加八分音符)上。

第三首，“山歌”。二部对位的织体，音乐具有明显的歌唱性质。节奏自由，旋律悠扬潇洒，忽而高昂，忽而低回。它的两个声部句逗分明，结合起来使人感到环环相扣，一气呵成。

第1—3小节是主题呈示，第4～7小节具对比(或展开)性质，第8—10小节是主题再现(改在左手声部)，最后3小节是“尾声”。乐曲是典型的单三部结构。

第四首，“对话”。这是另一首欢快的音乐，与“曲二”形成对照。一个由十六分音符构成的动机贯穿全曲，轮流出现在不同的声部中，与对位声部形成问答。乐曲开始，是一小段不严格的倒影卡农(模仿声部略去头两音)。它摆脱

了严格模仿所不可避免的限制，使音乐更富于情趣。经过一番展开之后，第17—19小节再次应用了自由卡农，是不严格的主题再现。

在这首曲子里，有几处五声音调和调性特别突出，例如第6—7小节低音的隐伏声部，第8—10小节和第13—15小节的高音旋律，分别采取完整的五声音阶下行与上行形式；终止处的四音和弦和最后的小七度音程也是纯粹五声性的。

第五首，“叙事”。这是一首三部对位的小型叙事曲，好像是在用最简练最生动的语言述说着一桩动人的往事。较之其他诸曲，这里序列的用法比较复杂，各声部的线条错综交织。这对演奏者提出了更高的要求。

第六首，“固定低音”。这里，作曲家创造了一种十二音技术与固定低音相结合的混合体，效果十分有趣。整个左手部分用一个原型序列作成：其中1、2两音(大二度)作为持续音，贯串始终，并穿插进3—12音依次作为每小节的低音，构成了以两小节为单位的固定音型。如把所有低音连接起来，正好是一个完整的序列。右手部分基本上是一个单音旋律，偶尔在强拍上用上一个二、三音和音。主旋律的节奏富于变化，与左手的固定音型适成对照，但前者既不掩盖后者的独特效果，又与之相配合，共同构成生动有趣的总体节奏。从最初四小节里，足以看出作者别具匠心的构思。



第七首，“吟唱”。缓慢的速度，偏弱的音量，自由的节奏，清晰的句逗，含蓄的感情，……，这一切，都会使人联想到草原上手操马头琴轻轻吟唱的蒙古族老艺人。

主旋律的最初呈现被纪录在一行低音谱表上，时而单音，时而双音，酷似低音弦乐器的独奏。第9小节，右手弹奏的主旋律被移高两个八度或一个八度，几乎原样地重复一遍。与此同时，左手弹奏这段旋律的严格逆行形式，构成了一个由反向卡农写成的“镜象结构”，以第12，13小节之间的小节线作为中心点，往左右延伸，互为镜象。由于左边的上方声部转为右边的下方声部，下方声部转为上方声部，故也称“交叉镜象结构”。

通过巧妙的构思和复杂的复调处理，作曲家把8小节的简单材料组织

成为一个饶有兴味的乐章。

第八首,"舞曲"。这是一首包括三个乐段和一个尾声的快速舞曲。第一段的开头采用相隔两拍的倒影卡农写法。从第5小节开始,右手的大二度持续音与左手一拍一音的低音旋律相配合,构成一个五声色彩浓烈,极富动力感的小段落。经过两个快速的三连音之后,音乐突然中断,然后结束在一个熟悉的音型(动机音型)上,使这段音乐具有"诙谐"的性质。

第二段(第9—18小节)开头同样是倒影卡农,主题也与第一段相同,但先行声部与模仿声部被颠倒过来,且只相隔一拍,打乱了$\frac{2}{4}$拍子的重音周期,音乐气氛显得更加热烈紧凑。

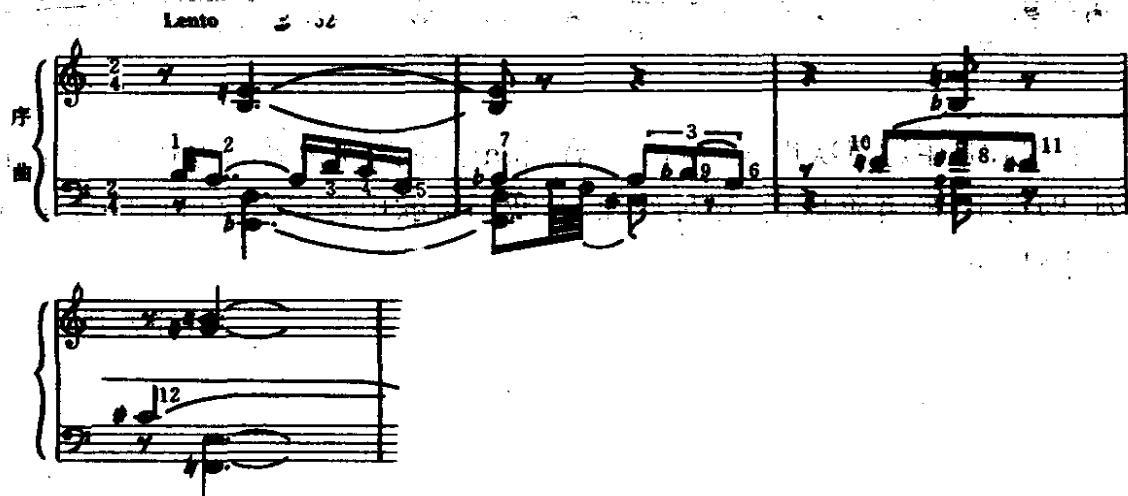
第三段(第19—25小节)虽采用与第一、二段相同的动机,但速度减慢,具有抒情性质,对比明显。

最后,尾声(第26—30小节)以极其强烈的节奏($\frac{2}{4}$与$\frac{3}{8}$相重迭的复合节奏)和渐强的力度把音乐推向全曲的高潮而结束。

序曲与赋格 钢琴独奏

陈铭志1984年曾写有《序曲与赋格》三首,这里介绍的是其中用十二音技法创作的一首。

"序曲"和"赋格"的主题,是用同一个具有一定五声性质的十二音序列写成的。这样,它们便既有外部的相似性,也有内在的统一性。不同的是,"序曲"的主题在很大程度上打破了序列音的顺序,而"赋格"的主题则严守序列音的顺序;前者用主调写法,后者用复调写法。下面是"序曲"与"赋格"两个部分的开始段落:



主题
赋格
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
f
对题
12
f
答题

“赋格”是按传统的格式写成的，但因为序列本身并无传统意义上的调性，故不可能有相应的调性布局。那么，主题每次出现时安排在什么高度上便成为一个新的课题。作曲家创造了一种有趣的方法：这里主题共出现九次(包括“紧接模仿”中的三次)，每次出现时，其首音的音级高度便构成了一定的音程关系，若将它们连起来，可串成一个由自然音组成的五声音阶组：

a 紧接模仿 b 五声音阶

上例a，是主题每次进入的第一个音。将a中各音(重复音去掉)按音阶顺序排列，即得出b的音阶形式。这种处理，与我国诗歌中各句首字可连成诗句的形式是相通的。

(郑英烈)

陈 其 钢
(CHEN Qigang)

中国作曲家。1951年生于上海一个艺术家的家庭。自幼受到音乐、绘画、书法、电影等艺术的熏陶，并开始学习音乐。1964年考入北京中央音乐学院附中，主修单簧管演奏专业。1966年开始的"文化大革命"打乱了正常的学习进程。1973年他在浙江省歌舞团管弦乐队任演奏员，乐队的经验和刻苦的自学增长了他的音乐才干。1975年起兼任指挥和作曲工作，开始了他早期的创作实践。1978年考入中央音乐学院作曲系，1983年以优异成绩毕业。在这5年间，他在作曲家罗忠镕的指导下，勤奋学习，全面而系统地掌握了传统作曲技术的理论与方法，为进一步深造打下了坚实的基础。

1984年，陈其钢以第一名的优异成绩，通过了中国教育部出国研究生的考试，获得法国政府奖学金，同年赴法国深造。十分幸运的是，陈其钢来到法国不久，其出色的音乐才能即受到当代音乐大师奥·梅西昂的赏识，并接纳陈为他的学生。此时，梅西昂因年事已高，已于1978年终止了他在巴黎音乐学院的教学活动，这破例的安排，使陈其钢有幸亲聆大师的教诲长达4年之久，对其一生产生了决定性的影响。1984—1988年间，他还在巴黎高等音乐学院听了玛莱克(IR Malec)、拜里夫(C· Bailif)、约拉斯(B· Jolas)、卡斯特雷德(J· Casterede)的作曲与作品分析课。相继取得了巴黎高等音乐师范的高级作曲文凭和巴黎大学(Sorbonne)的音乐学硕士文凭。两次被选入法国现代音乐音响研究院实习。1987年参加了意大利现代音乐家多纳托尼(Donatoni)的暑期学习班。这些学习经历，大大开拓了他的艺术视野，使他深入地了解到西方现代音乐的精髓。

1985年以后，他的许多重要作品在巴黎问世。其中，单簧管乐曲《易》于1986年在法国第2届国际单簧管作曲比赛中获文化部奖第一名。室内乐《梦之旅》于1988年获第34届德国塔姆斯塔特夏季国际音乐营奖学金奖。同年，他受法国广播电台委约创作的大型管弦乐作品《源》，在意大利第27届特雷斯特(Trieste)国际交响乐作曲比赛中获特别奖。此外，1989年获法国文化部以"法国大革命200周年文化工程"为名义的国家委约，1990年再度获法国文化部委约，为长笛大师阿多德(Artaud)创作长笛协奏曲。1991年获法国现代音乐音响研究院委约，为人声、计算机和现代乐队创作了《孤独者的梦》。同

年，应荷兰“新音乐组”约稿，创作《水调歌头》——为苏东坡诗谱曲，男声独唱与乐队。他的主要作品，均已公开演奏，并由法国著名的出版社(Gerard Billaudot)出版。梅西昂为陈其钢的出版目录写下了如下前言：“自从我离开音乐学院之后，陈其钢是我唯一的学生。我之所以接受指导他的工作近4年，是因为我对他非常器重。异常的聪明和极好的内心听觉使他很快领会了欧洲音乐和那些被称为‘先锋派’的音乐。我认真地读过他所有的音乐作品。可以说，他的这些作品表现出一种真正的创造和极高的才能，以及中国人的思维方式与欧洲音乐构思的完美融合。自1985年以来他所写的所有作品，无论在其构思、诗意和乐器法等方面都非常出色。我期望陈其钢取得极大的成功，因为他是当之无愧的”。大师的高度评价是恰如其份的，陈其钢正是在深入学习民族音乐文化和西方音乐文化的基础上，把中国的思维方式和欧洲的音乐观念进行有机的结合，他既超脱于两种文化之上，又渊源于两种文化之中，逐渐地形成了他独特的个人风格。

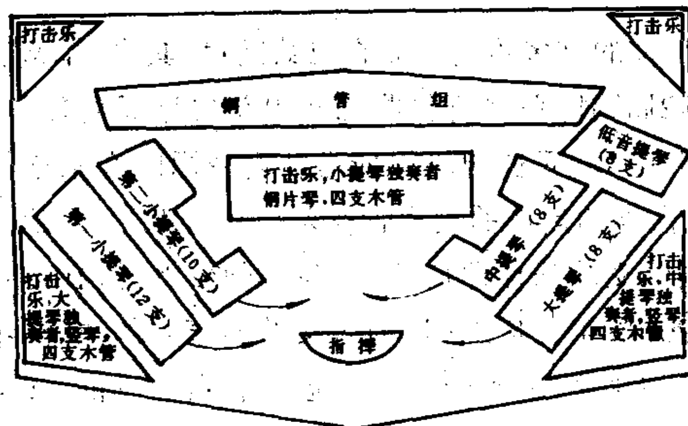
陈其钢1989年曾荣获布朗热国际音乐基金奖。1989年任“法国音乐”电台和法国国际广播电台中文部音乐节目制作人。1991年被选为法国音乐版权组织理事，并荣获该组织颁发的埃尔维·迪加丹(Hervé　Dugardin)1991年度奖(每年授予一位40岁以下的优秀作曲家)。

(王安国)

源——为三管制交响乐队而作

这是作曲家接受法国广播电台委约于1988年完成的一部作品。1990年7月5日在巴黎首演，法国广播电台爱乐交响乐团演奏，普瑞(Yves Prin)指挥。

乐队在舞台上采取独特的排列方式，如图：



三组木管(每组四位演奏者)由弦乐群分割，四组打击乐分别置于舞台的四角。各组乐器采用复杂的细分部形式，音响透明，更增加了乐队分隔组合所获致的“立体声”效果。

乐曲以一个和声连接系列作为全曲的音响支柱，在此基础上进行严格的或自由的变化，使音乐既丰富又不杂乱。乐曲使用连环扣式的发展手段，新旧材料的交接和音乐段落的转换在潜移默化中进行，无明显段落界限，音乐流畅自然。一个固定不变的旋律型在全曲作为桥梁出现5次，配之以不同的和声，赋予其不同的色调，使之成为贯注全曲的“神”。

在这部组织细腻的作品中，作曲家通过和声、织体、配器等复杂的现代管弦乐手段，表达对自然的“源”和文化的“源”的追溯与思考。全曲充满了色彩的变化与“泼墨式”的情感渲染。

此曲曾于1988年在意大利特雷斯特(Triest)国际交响乐作曲比赛中获特别奖。

水调歌头——为苏东坡同名诗而作 男中音与室内乐队

苏东坡是中国宋代著名的文学家，他的诗作以豪放的风格、博大的气派闻名于世。1991年，陈其钢接受荷兰“新音乐组”约稿，选取苏东坡《水调歌头》“明月几时有，把酒问青天……”的词句，采用男中音独唱与欧洲室内乐相结合的艺术形式，作成此曲。于1991年4月2日在荷兰阿姆斯特丹潘拉蒂斯音乐厅举行的“七位中国青年作曲家音乐会”上首演，荷兰“新音乐组”演奏，爱德·斯班加德指挥，时可龙担任独唱。

作曲家有意识地将1000多年前的中国古词，400年来逐步形成的中国戏曲演唱方式与20世纪西方乐队形式及作曲技法相结合，力求在中西文化的交融中创造新的艺术形式。男声独唱在作品中占有重要位置，依字行腔的曲调和吟诵式的道白互相穿插，真假声混用，加上夸张的语调，在很大程度上丰富了声乐演唱的表现能力。

与一般西方现代音乐比较，这首作品的写法并不复杂，无论是和声或是配器手段，都力求简单清晰，使得声乐部分得以突出，并在高潮区推出强烈的戏剧效果。

对这部作品的艺术风格和所表达的音乐内涵，作曲家曾作过如下说明：“在创作这首乐曲时，我已经从追求‘现代’和追求‘中国风格’这两种束缚创作的时髦中解脱出来。风格的问题与一个人的文化修养和个性有极大关

系。按照别人认可的所谓'风格'去进行创作，作曲艺术就失去了存在的意义。我们不应当将传统音乐或民间音乐风格与创作风格相混淆。创作风格是技巧、内容、取材这三个因素的完美统一。巴托克之所以是伟大的作曲家，并不是因为他采用了匈牙利民间音乐素材，而是因为他是一个完整的巴托克，有性格的、有技巧的、有生活的巴托克。风格的形成实际上是最难最难的事，之所以成千上万的作曲家都被历史的浪涛淹没了，就是因为他们没有自己的风格。看起来风格的形成与否并不完全以人的意志为转移。但有两个明显的条件是必须具备的，也是有可能具备的：掌握时代交给我们的最高超的技巧；做一个真诚的(说真话的)作曲家。……在这首乐曲的创作过程中，我所考虑的只有一件事：调动一切技术手段表现出我所理解的、我感受到的苏东坡……"

(吕　兰)

陈　怡
(CHEN Yi)

中国作曲家。1953年4月4日生于广州。3岁起随李素心学钢琴，4岁起随郑日华学小提琴。1970年至1978年任广州京剧团管弦乐队首席小提琴并随郑重学音乐理论，开始研究中国音乐。1983年与1986年分别获中央音乐学院作曲专业学士及硕士学位，作曲师从吴祖强教授，并曾在亚历山大·葛尔教授短训班中学习。1986年赴美国纽约哥伦比亚大学深造，师从周文中教授及Mario Davidovsky。1993年获博士学位。

1986年5月由中国音协、中央音乐学院、中央人民广播电台、中央电视台及中央乐团在北京音乐厅联合举办了中国第一位女作曲硕士陈怡管弦乐作品专场音乐会，中国唱片公司发行了陈怡管弦乐作品专集"多耶"。她的作品经常在世界各地公演及广播，她多次出席各地举行的音乐节并发表作品，多次获美国作曲家协会年度奖及"Meet the Composer"奖。1989年代表中国参加由国际现代音乐协会、法国阿达莫夫电影公司及波兰电视台联合摄制并已在全欧电视网播放的系列电影"音响与沉默"的拍摄工作。主要获奖作品包括：钢琴独奏《多耶》(1985年全国第四届音乐创作评奖一等奖)；《木管五重奏》(1987年全美第42届作曲家会议及1988年佐治亚大学美国东南部作曲家联盟第五届新木管五重奏研讨会优秀作品奖)；钢琴独奏《猜调》(1989年美国Renée B· Fisher作曲奖)；中乐合奏《潮音》(1988年纽约州艺术基金会委

约作曲奖)。陈怡注重在音乐创作中表现民族精神与现代气息。

"多耶" 钢琴独奏/室内乐/管弦乐

钢琴独奏《多耶》，作于1984年。1985年在全国第四届作品评奖赛中首演，陈敏获演奏奖。作品发表于《音乐创作》1986年第二期。室内管弦乐《多耶》，作于1985年，由北京交响乐团1986年在北京音乐厅首演，指挥水蓝。大型管弦乐队《多耶第二号》作于1987年，由中央乐团1987年在纽约首演，指挥陈佐湟。这三部作品多次由美国钢琴家、香港管弦乐团、中央乐团、英国BBC爱乐管弦乐团、美国丹佛管弦乐团、美国Bay Area妇女交响乐团在各地演奏并获听众好评。美国报纸称赞陈怡的大型管弦乐队《多耶第二号》"是一部经过深思熟虑与琢磨的充满朝气与表情的作品"①;"是远离于怯弱的音乐，它将明快的信息由一条感官的热线传递给每一位热烈响应着的音乐家"②;"成功在于它的幽默、创作性和它的无拘束的自由"③。

"多耶"是一种古老的广西侗族传统舞蹈形式。领舞者喊唱即兴歌词，众人围圈慢步舞并和以"呀多耶"，用于节庆与迎客场面。1980年作曲家随中央音乐学院作曲系师生到广西采风，受侗胞跳多耶舞欢迎，遂萌生创作之契机，后采原始材料发展成钢琴独奏《多耶》并改写成室内管弦乐曲。1987年应中央乐团指挥陈佐湟之委约取原素材重作大型管弦乐队《多耶第二号》，色彩更丰富，气氛更热烈。

第一交响曲

作于1986年。同年由中央乐团在北京音乐厅首演，邵恩指挥。1987年由中国青年交响乐团在欧洲六国公演，指挥汤沐海、邵恩。

此作分三部分，连续演奏。第一部分由一逆行的二重赋格发展至具有高度凝聚力的弦乐队的同度齐奏;随后爆发出乐队的全奏与诙谑曲风格的段落交替出现的第二部分;第三部分是象征平凡而各自独特的人的三件中音乐器(英国管、中提琴与中音萨克管)的独白，用以表现人的社会存在的价值与贡献。作曲家通过音乐表达自己对社会发展规律的认识并希望人类在对自身社

---

① 《纽约邮报》。
② 《纽约时报》。
③ 《旧金山快报》。

会的不断认识与把握之中向前发展。

木管五重奏

作于1987年。同年首演于全美第42届作曲家会议所在地——美国麻省威尔斯利学院，Efrain Guigui指挥。1988年由Cadek五重奏团公演于佐治亚州大学。1988年底在伊利诺大学、1989年在柏林音乐节中再度公演。

此作品之创作灵感来自于普陀山的潮音洞中海水的轰鸣、尼姑庵的佛音，还有声似吟诵的箫笛音调以及原始粗犷的长尖吼叫等等。作品中结合使用了无调性及调性写法，并充分表现了木管五重奏中各乐器(长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号)音色变化之可能性。

"如梦令"二首，女高音、小提琴与大提琴

作于1988年。同年由井上和子现代室内乐团在纽约卡内基音乐厅首演。曾在纽约、伊利诺、波兰、西德、捷克和麻省Cape Σ Islands音乐节公演。

歌词选自宋李清照词二首："常记溪亭日暮，沈醉不知归路。兴尽晚回舟，误入藕花深处。争渡，争渡，惊起一滩鸥鹭。""昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道'海棠依旧'。'知否？知否？应是绿肥红瘦'"。此套曲是运用中国京剧曲调风格与无调性作曲法结合的尝试。

(成 舟)

科 普 兰
(COPLAND, Aaron)

美国作曲家。1900年11月14日生于纽约市布鲁克林，卒于1990年。14岁学习钢琴，17岁从戈德马克(Rubin Goldmark, 1872—1936)学习和声。1921年夏，入法国枫丹白露为美国人新开设的一所音乐学院，成为那里的第一个美国学生，并师从法国作曲家布朗热(Nadia Boulanger, 1887—1979)。1924年学成归国。他的作品中最早引起人们注意的是结合了爵士因素的《剧场音乐》(1925)和《钢琴协奏曲》(1927)。接着，转向客观、理智的风格，使用复杂的和声与节奏，如《钢琴变奏曲》(1930)、《短交响曲》(1933)、管弦乐曲《叙述》(1935)等。30年代中期，科普兰的创作发生很大变化。他说："我们变得太远离民众了，以致被孤立起来。我本人转向……一种更简单的方法和更有吸

引力的音乐……我试着使用尽我所能的简单的语言来表现我想要述说的东西。"[1]为此，他努力探索美国民族风格，特别注重民间素材的运用，从而成为美国民族乐派的代表人物之一。

这个时期，他所创作的一系列作品，如管弦乐曲《墨西哥沙龙》(1936)、为朗诵和乐队而作的《林肯肖像》(1942)，以及为三部舞剧谱写的音乐《小伙子比利》(1938)、《牧场竞技》(1942)和《阿帕拉契亚山的春天》(1944)等，具有浓郁的民族特色，表现了他独特的创作个性，也是他最成功的作品。在无标题的大型器乐曲《第三交响曲》(1946)和歌剧《温柔的大地》(1954)中，作曲家没有直接引用民间语言，但仍然可以感到民间音乐对他的影响以及作曲家在表达方式上力求简洁的倾向。

科普兰的后期创作，采用了勋伯格的十二音作曲方法，并与自己的语言相结合，追求一种抽象、精致的风格，如管弦乐曲《内涵》(1962)、《内在的特性》(Inscape, 1967)等。有时，他也恢复使用调性语言，如长笛和钢琴《二重奏》(1971)等。

科普兰除了从事作曲外，还作为乐队指挥、教师、音乐书籍的作者，以及各种音乐社会活动的组织者，对普及音乐教育，发展美国现代音乐事业作出贡献。如他的《怎样欣赏音乐》(1939)一书曾被译成多种文字，广泛流传；中文译本于1984年出版。

墨西哥沙龙 (El Salon Mexico) 管弦乐

科普兰本人对作品解说如下：

"1932年秋，当我第一次访问墨西哥时，我就有了根据墨西哥主题写一首作品的想法。我想这样一种想法是没有什么奇怪的。任何一个作曲家，离开祖国出去，都要带点音乐纪念品回来的。……

从最初起，根据流行的墨西哥旋律写一首作品的想法，在我心目中是和在墨西哥城里的叫做'墨西哥沙龙'的大众化的跳舞厅联系在一起的。无疑，即使在那时我也知道，要想把墨西哥的比较深刻的那个方面——古代文明的墨西哥或今日革命的墨西哥——转化成音乐的声音，对我来说，将是一件蠢事。为了要做到这一点，一个人必须真正了解一个国家。因此，所有我能

① 尤恩(David Ewen)：《音乐名作百科全书》(The Encyclopedia of Musical Master pieces) Grosset & Dunlap Publishers, New York, 1949.

希望去做的只是反映游客心目中的墨西哥，而那就是我为什么想到墨西哥沙龙的理由。因为在那个'下层夜总会'里，人会以一种非常自然和真实的方式，感到他同墨西哥人民的紧密接触。吸引我的不是我听到的音乐，而是我在那个地方所感觉到的精神。这种精神的某些东西，我希望我已经把它们放进我的音乐中去了。

我没有按照一般的规则来使用我所处理的主题。几乎所有的主题都选自图尔(Frances Toor)的《墨西哥歌曲集》，或选自坎波斯(Ruben M·Campos)的博学著作《墨西哥的民间传说与音乐》。我得感谢这两位作者。或许，完整旋律的最直接的引用是一首《蚊子》(El Mosco，坎波斯一书中第84首)，它两次出现，紧接在引子的段落之后(在引子里可发现《假紫荆》(El Palo Verde)和《Le Jesusita》的片断)。"[①]

科普兰传记作者史密斯(Julia Smith)说:"从表现来看，这首作品描述了一系列情绪或印象，它们多少是按这样的顺序出现的:抒情的，伤感的，炫耀的，有生气的，即兴而成的，诙谐的，热烈的——这种热烈带有快速激起的节奏活力的科普兰风格"。[②]

《墨西哥沙龙》于1937年8月27日在墨西哥市由墨西哥交响乐团首次演出，墨西哥作曲家查维斯(Carlos Chavez)指挥，并于1938年5月14日由博尔特(Adrian Boult)指挥NBC交响乐团，通过无线电广播向美国听众首次进行介绍。

小伙子比利 (Billy The kid) 管弦乐组曲

原是独幕舞剧，由柯尔斯坦(Lincoln Kirstein)编剧，洛林(Eugene Loring)编舞，1938年10月16日于芝加哥首次演出。

关于舞剧的剧情梗概，作曲家介绍如下:

"舞剧的中心部分涉及小伙子比利一生中的重要时刻。第一场是在一个新辟的边远城镇。普普通通的人物缓步走过。牛仔在闲逛，有的骑在马背上，有的随身带着捕马的套索。几个墨西哥妇女在跳赫拉伯舞(Jarabo)，舞蹈被

---

① 弗格森(Donald N. Ferguson):《管弦乐曲名作》(Master works of the Orchestral Repertoire), The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1954，第221—222页。

② 尤恩(David Ewen):《20世纪音乐世界》(The World of Twentieth Century Music), Prentice-Hall, Inc. 1968，第165页。

两个醉汉之间的一场战斗所中断。我们第一次见到比利时，他是一个12岁的男孩，跟着他妈妈，被聚集的人群所吸引。争吵变得凶残起来，手枪拔了出来。不知怎么回事，比利的妈妈被一枪打死。比利没有丝毫犹豫，狂怒中，从一个牧场工人的刀鞘中抽出一把刀子刺向杀害他妈妈的凶手。从此，开始了他短促而闻名的生涯。

在急速发生的一连串事情中，我们看到了比利后来生活的几个插曲。一天晚上，在星光照耀下，比利和他的逃犯朋友们正在静悄悄地赌纸牌。由他从前的朋友加勒特(Pat Garrett)带领的一群警察正在搜索、追赶比利。接着发生了一场连续的枪战。比利被抓住了。举行了喝得醉醺醺的庆祝会。比利被关在监狱中，当然，接着发生的是他传奇式的逃跑。在荒野中，比利疲备不堪，一切都倚仗他的女友。突然，他从睡梦中惊醒，发现暗处有动静。一队警察最终追上了他。故事就此结束。"[①]

后来，作曲家从舞剧中抽出大部分音乐组成管弦乐组曲，组曲共分七段，标题是：

(1) 开阔的大草原; (2) 边远城镇的街道; (3)夜晚的赌牌(草原之夜); (4)枪战; (5)欢庆的舞蹈(比利被捕之后); (6)比利之死; (7)再现开阔的大草原。

在这首作品中，科普兰吸收了美国民间音乐材料，特别是牛仔歌曲，如《走开，小牛犊》、《古老的奇泽姆小道》、《再见，年老的花色马》、《哦，别埋葬我》等。管弦乐组曲于1940年11月9日由NBC交响乐团首次演出，斯坦伯格(William Steinberg)指挥。

林肯肖像 (Lincoln Portrait) 朗诵与乐队

作于1942年，是在美国参加反法西斯战争后不久应指挥家科斯特拉尼茨(Andre Kostelanetz)的建议而写的。科斯特拉尼茨的意图是用音乐来描写美国伟人，从而"反映我们国家的宏伟的精神"。[②]作品于1942年5月14日由科斯特拉尼茨指挥，在辛辛那提首演。

关于这首作品的创作情况，科普兰曾在这首作品于波士顿演出时，告诉了音乐会节目注释者。他说：

---

① 尤恩(David Ewen):《20世纪音乐世界》(The World of Twentieth Century Music), Prentice-Hall, Inc. 1968, 第165页。

② 尤恩(David Ewen):《20世纪音乐世界》,第167页。

"作品大致可分为三个主要部分。开头部分，我想表达某些围绕着林肯个人厄运的隐秘感觉(南北战争胜利结束后，林肯在戏院里，遭到被打败的奴隶主所派的间谍演员枪杀——译注)。在这部分快完时，我也想表达他的某些温厚和朴实的精神。快速的中间部分概要地描画了他生活的时代背景。它消失在结尾部分。在结尾部分，我的唯一目的是勾画出一个简单的但却给人有深刻印象的关于林肯本人言词的框架。"①

作品中引用了当时的两首歌曲片断：福斯特(Stephen Foster)的《坎普汤赛马会》和叙事歌《斯普林菲尔德山》。

朗诵词大意如下：②

"公民们，我们不能逃脱历史。"

那就是他所说的，那就是亚伯拉罕·林肯说的：

"公民们，我们不能逃脱历史。组成这次代表大会和这届政府的我们，将不由我们自主而被人们记得。无论个人重要与否，都宽免不了我们中间的任何人。我们所经历的火热考验，不论受尊敬或不受尊敬，将照亮我们，直到最后一代人。我们——就是这里的我们，都握有权力和负有责任。"

他生于肯塔基，成长在印第安纳，住在伊利诺斯。

这就是他所说的，这就是林肯所说的。他说：

"平静的过去的信条不合乎暴风雨的今天。眼下困难成堆。我们一定要妥善处理这种困难局面。因为我们的情况是新的，所以我们一定要重新思想，重新行动。我们必须解放我们自己，然后，我们将拯救我们的国家。"

当他站直了，他身高六尺四寸。

这就是他所说的话。他说：

"这是遍及世界的正确与错误两个原则的无穷的斗争……这是同样的精神，即说什么：'你劳苦工作，赚取面包，我坐享其成'。不论它以什么形式出现，是否来自一个企图骑在他自己国家的人民头上依靠他们劳动成果生活的皇帝之口，或是来自一个民族作为奴役另一个民族的辩解，这都是同样的暴虐的原则。"

林肯是一个温和的人，一个温和而忧郁的人。但是，当他讲到民主的时候，这就是他所说的。他说：

① 尤恩(David Ewen)：《20世纪音乐世界》，第167页。

② 唐斯(Edward Downes)：《纽约爱乐乐团交响乐指南》(The New York Philharmonic Guide to the Symphony), Walker and Company, 1976。第273页。

“正如我不愿做奴隶一样，我也不愿做统治者。这表达了我的民主的思想。凡是与这种思想有什么不同，不同到什么程度，就不是民主。”

亚伯拉罕·林肯，合众国的第16届总统，是永存在他同胞的记忆里的。

在葛底斯堡战场上，这就是他所说的。他说：

“……从这些光荣的死者身上，我们将为那个他们曾为它作出了最后的、全部的贡献的事业，作出更大的贡献。我们在这里要下定最大的决心，死者将不会白白地牺牲；这个国家，在上帝指引下，将诞生新的自由，而民有、民治、民享，将永远不会从地球上消失。”

牧场竞技 (Rodeo) 舞剧组曲

《牧场竞技》是继《小伙子比利》之后，作曲家创作的又一部以美国西部生活为题材的舞剧。它由蒙特卡洛的俄罗斯舞蹈团(Ballet Russe de Monte Carlo)于1942年10月16日首演，米尔(Agnes de Mille)编舞。演出受到热烈欢迎，谢幕达22次之多。同年，作曲家从中抽出四首舞蹈插曲组成独立的器乐作品，于1942年5月28日在菲德勒(Arthur Fiedler)指挥下，由波士顿流行乐团作首次音乐会公演。

舞剧剧情很简单，讲述一个牧牛姑娘，为了引起小伙子们对自己的注意，把自己打扮成男的，并经常显耀自己的放牧本领。结果适得其反。一次星期六晚上的舞会上，她换上了女装，梳妆打扮起来，情况就大不一样。有两个小伙子，一个是牧场工人的领班，另一个是当地用绳索套牛最棒的骑马人，都爱上了她，并为她而发生争斗。但是，牧牛姑娘知道，她心里爱的是骑马人。于是，她接受了骑马人的邀请，和他一起参加狂欢的牧人舞会。而那位牧场工人领班，也从牧场主的女儿那里，找到了安慰。

舞剧组曲的四首乐曲的标题是：(1)牛仔节；(2)牛栏的夜曲；(3)星期六晚上的圆舞曲；(4)牧人舞会。在第一首乐曲中，科普兰引用了两首美国西部民歌：《乔妹妹》(Sis Joe)和《如果他是一个牛仔》(If H'd be a Buckaroo by His Trade)。这是作曲家从洛马克斯(John A & Alan Lomax)编辑的《我们的歌唱国家》(Our Singing Country)中选来的。在第四首乐曲中，引用了两首方阵舞曲(square dance)的曲调：《Bonyparte》和《Mcloed's Reel》。这第四首乐曲《牧人舞会》，有时也单独演奏，并被改编成小提琴曲和钢琴曲。

阿帕拉契亚山的春天 (Appalachian Spring) 管弦乐组曲

原是独幕舞剧，格雷厄姆(Martha Graham)编舞编剧，于1944年10月30日在华盛顿首演。舞剧音乐总谱是为13件乐器的室内合奏乐队而写的。1945年，作曲家把它改编成音乐会演出用的双管编制的管弦乐组曲，并于同年10月4日由纽约爱乐乐团演出，罗德津斯基(Artur Rodzinski)指挥。作品获当年普利策音乐奖。

《阿帕拉契亚山的春天》是作曲家所写的三部舞剧中的最后、也是最杰出的一部(其他两部是《小伙子比利》和《牧场竞技》)。它的标题，是格雷厄姆选自美国诗人克兰(Hart Crane, 1899—1932)的一首同名诗歌，但舞蹈的内容与诗歌毫无联系。关于舞剧剧情，在管弦乐组曲出版的总谱上，曾引用了登比(Eric Denby)撰写的有关文字，说它描写的是："上个世纪的春天，在宾西法尼亚山区一间新建农舍周围的一次拓荒者庆祝会。未来的新娘和她的丈夫——一位青年农民表达了由于他们新婚家庭所带来的又高兴又忧虑的心情。一位老年邻居不时地向他们提出要有坚强的生活信念。一位传教士和他的信徒们提醒新屋主人关于人的命运的那些奇怪和可怕的方面。最后，这对新婚夫妇安静而坚强地留在他们的新房子里。"

管弦乐组曲共分八段，不间断演奏。科普兰本人为它写了说明[①]：

1. 很慢——一个接一个地介绍人物，展现得非常清楚。

2. 快速——弦乐突然在A大调上齐奏出琶音，由此开始情节。这一场的基调是一种既昂然得意又带有宗教色彩的感情。

3. 中速——新娘和她未婚夫的双人舞——温柔和热情的场面。

4. 相当快地——传教士和他的信徒们。具有民间特点的情绪，使人联想起方阵舞和乡村小提琴手。

5. 更快——新娘的独舞——母性的表现。极度的快乐、害怕和新奇。

6. 很慢(如第一段)——使人想起引子的过场音乐。

7. 平稳而流畅(新娘和她年轻农民丈夫的日常活动情景。根据一首震教(Shaker)歌曲主题的五次变奏。主题由单簧管独奏出来，它选自安德鲁

---

① 克罗斯和尤恩(M. Cross & D. Ewen)：《大作曲家及其音乐新百科全书》(New Encyclopedia of the Great Composers and their Music), Doubleday & Company, Inc, New York, 1969。第253页。

斯(Edward D. Andrews)编辑的、题名为'质朴是天赋'(The Gift to be Simple)的一本震教曲调集。我借来的,并几乎完全不差地使用的这个旋律称作'质朴的天赋'(Simple Gift)……。

8. 中速——尾声——新娘在她邻居们中间就座。这对新婚夫妇最后安静而坚强地留在他们的新房子里。加弱音器的弦乐奏出静静的、像祈祷一般的音乐段落。结尾使人回忆起乐曲开始时的音乐。

第三交响曲 (Symphony No. 3)

科普兰在有意识地创作带有民间曲调和通俗风格的作品(如《墨西哥沙龙》、《小伙子比利》、《林肯肖像》、《阿巴拉契亚山的春天》等)以后,也接着创作了一些所谓"纯音乐"作品,如《第三交响曲》(1946)、《单簧管协奏曲》(1948)、《钢琴四重奏》(1950)等。

《第三交响曲》受库谢维茨基基金会委托而写,于1944年8月在墨西哥乡间开始动笔,完成于1946年9月马萨诸塞州里士满。1946年10月18日由库谢维茨基指挥波士顿交响乐团首演。第二年,作为1946—1947年度最佳管弦乐作品,获纽约音乐评论界奖。

为《第三交响曲》首演,作曲家本人写了乐曲说明如下[①]:

"关于我的《第三交响曲》,有一点应该指出:它没有包含民间音乐或流行音乐材料。20年代末的时候,人们习惯地把我放在强调爵士、创作交响性爵士乐的作曲家类别里。最近,我被分编到了提供美国语言的作曲家里。在这首作品中,如果出现任何爵士或民间音乐材料的话,完全是无意识的。

为了那些喜欢在聆听不熟悉的乐曲时得到纯粹是音乐上的指点的人,我按乐章对这首作品的技法要点加以说明:

一、"很有节制地"。第一乐章气息宽广和富有表情,开始和结尾都是E大调(曲式上,它与交响曲通常开始的奏鸣曲快板没有联系)。共有三个主题,都是简朴地陈述出来的:第一主题,没有引子,一开始就出现在弦乐上;第二主题在关系调上,由中提琴和双簧管奏出;第三主题在长号和圆号声部,具有更加豪放的性质。总的曲式呈现为拱形,其中,中间部分更有生气,最后部分是扩大的尾声,用开头的材料扩展而成。第一和第三主题在交响曲后来的乐章

① Edward Downes: Guide to Symphonic Music, Walker and Company, New York, 1981。第281—283页。

里都将再次出现。

二、“很快”。这乐章的曲式更接近通常的交响曲做法。这是一首普通的谐谑曲，由第一部分发展至中段，然后再回到第一部分。铜管奏出的引子导向主要主题，它在第一部分中陈述三遍：开始在圆号和中提琴，然后是齐奏的弦乐，最后以增值出现在低音铜管。主题的三次陈述由通常的插部加以分开，到达高潮以后，没有停顿就紧接着中段。木管乐器用抒情和卡农的风格奏出新的中段旋律。弦乐把它接过来，加上它们自己的新的段落。第一部分的再现不是严格的。谐谑曲的主要主题以改变了的形式出现在钢琴独奏上，通过先前的插部材料，导向乐队全体奏出的完全再现。当回到中段的抒情主题时，音乐达到了高潮，这次是由整个管弦乐队用卡农和“很强音”ff奏出。

三、“小行板，近似小快板”。第三乐章在形式结构上是最自由的。它虽是分段结构，但各个段落企图不停地从一个段落流动到另一个段落，多少像是采用了一系列紧密结合的变奏。然而，开头的段落只是起着引向这个乐章主体部分的作用。

在无伴奏的小提琴高音区上，可以听到交响曲第一乐章第三(长号)主题变化了节奏的曲调。它用对位的方式，简短地加以发展后，走向完全终止，再一次落在E大调上。一个新的、更有曲调性的主题由长笛独奏引出。正是这个旋律为随后的各个变形提供了主题意义的材料：开始是平静的、怀乡似的歌唱，接着，稍快一些，也更浓烈些——差不多像舞曲；然后，更加天真地，像小孩一样单纯；最后，精神饱满，直截了当。不知不觉地，整个乐章逐渐进入弦乐领域，从那里流出了开头的单声部线条，它由小提琴和短笛单独歌唱出来，这次，由竖琴和钢片琴伴奏。第三乐章，除了使用一个圆号和一个小号外，不需要其他铜管乐器。

四、“很果断地(吹奏乐)——活泼有力的快板”。最后乐章不停顿地接着上一乐章演奏。这是这首交响曲中最长的乐章，结构上最接近通常的奏鸣曲快板形式。开头的吹奏乐以我在1942年写的《普通人的吹奏乐》(Fanfare for the Common Man)为基础，那首曲子受尤金·古森斯(Eugene Goosens)约请，为由他指挥的辛辛那提交响乐团要演出一系列战时的吹奏乐而写。在现在这个版本里，先由长笛和单簧管用‘很弱’演奏，然后，突然由铜管和打击乐奏出。吹奏乐用来作为随后的这个乐章的主体部分的引子。这里，有着通常的曲式成分：第一主题以活泼的十六分音符活动着；第二主题，性格上更宽广，更有歌唱性；充分展开的发展部，以及经过改造后回到这个乐章的先前的

材料，引向乐曲结尾。乐曲中一个奇怪的特点是，可以发现第二主题被嵌在发展部里，而不是在它通常的位置上。发展部以此与吹奏乐和第一主题的片断联系起来。一个尖锐的乐队全奏和弦，随着用舌头发出颤音的铜管和短笛，把发展部引向结束。接着的并不是通常意义的再现部，而是优雅的、交杂有第一主题的木管在较高音区的独奏，与两支大管吹出的吹奏乐的宁静的曲调结合在一起。与此相配合，引用了交响曲第一乐章开头的主题，先出现在小提琴，后在长号独奏声部。靠近结束时，在圆号和长号上，可以听到歌曲般主题的音响丰满的歌唱。交响曲以有力地再次出现整个作品开始时的乐句而结束。”

(钟子林)

考 埃 尔
(COWELL, Henry)

美国作曲家。1897年3月11日生于加州。从小思想开放，富有创造性，喜欢自然界和人类的各种声音。他熟悉美国民间音乐、宗教音乐、爱尔兰民间音乐及东方音乐。业余学小提琴、钢琴。15岁便举行音乐会演奏自己的作品。1914年起学习作曲，师从西格(Charles Seeger)并在西格协助下跟其他人学习音乐和文化基础课。1916—1919年著《新音乐的材料》一书，提出创作新音乐的许多可能性。1923—1933年5次出访欧洲举办音乐会，获巴托克、勋伯格、韦伯恩的鼓励与帮助。热心推动现代音乐的演出和出版，1925年创办“新音乐协会”(New Music Society)，1927年创办《新音乐季刊》(New Music Quarterly)，是艾夫斯音乐的最早研究者和宣传者。20年代中开始研究非西方音乐，1931—1932年协助霍恩伯斯特尔(E·Hornbostel)等比较音乐学家工作。1941—1963年先后在美、欧、亚三洲50余所大学和音乐院教学，学生中有凯奇、哈里森、格什文等。

创作多产，早期创作(1911—1936)为创新和试验期；1936—1950年的创作大量借用不同民族的音调，1950—1965年的创作有综合现代技法与各国民间素材的倾向。他发展了钢琴音乐技术，首先在钢琴琴弦上直接拨弦。较早运用机遇音乐方法，他还将泛音序列的音程比例变成相应的节奏关系，1931年与泰勒明(Leon Theremin)发明“节奏器”(rhythmicon)。主要作品有钢琴曲《风奏琴》(Aeolian Harp，1923)、《邪恶的共鸣》(The Sinister

Resonance, 1930)、《猖女》(The Banshee, 1925)、打击乐《最弱的重复》(Ostine pianissino 1934)等。

著有《美国作曲家论美国音乐》(American Composers on American Music, 1933)、《查理斯·艾夫斯及其音乐》(Charles Ives and His Music, 1955, 1969第二版，与S·考埃尔合著)。

风奏琴 (Aeolian Harp) 钢琴独奏

作于1923年。首演者和时间不详，系考埃尔早期创新和试验性创作。此间，他的一些钢琴曲要求演奏者在琴上用手指、拳头或胳膊弹奏全音或半音构成的音束。后又发明打开琴盖，在琴弦上直接拨弦或用刷子刷弦、手指压弦及敲击琴弦等方法。《风奏琴》与《猖女》、《邪恶的共鸣》等是作者这类创新的代表作。

《风奏琴》要求一只手按下琴键不出声，另一只手伸到琴弦上进行拨奏。它与上述几首乐曲的创作，促使考埃尔进一步想到在钢琴琴弦之间置放汤匙、铅笔等异物以造成新音色的可能性，为后来凯奇的"预制钢琴"(prepared piano)的试验奠定了基础。

猖女(The Banshee) 钢琴曲

作于1925年，首演者和时间不详。

《猖女》要求由一只手弹奏琴键，另一只手在琴弦上拨弦，用手指、手心或指甲根据十二种不同的方法演奏。

(蔡良玉)

克 拉 姆
(CRUMB, George Henry)

美国作曲家。1929年10月24日生于西弗吉尼亚州查尔斯顿。先后在梅森学院(Mason College)、伊利诺大学(1953年获文学硕士学位)和密执安大学(1959年获博士学位)学习。曾从作曲家R.L.芬尼(Ross Lee Finney)学作曲。1959年起在科罗拉多大学任教，1965年起在宾西法尼亚大学任教，同时从事音乐创作。

克拉姆的音乐擅长在传统乐器上使用特殊演奏技法或采用非西方乐器

制造新颖独特的音响，同时追求深邃的理性，表现一定的思想和情感，既有抽象性的一面，又有标题性的特点。其创作大多带有室内乐性质。声乐作品的歌词多取自西班牙诗人洛尔卡(Federico Garcia Lorca)的诗篇。

主要作品有器乐曲:《回声》2首，其卷一“秋之回声”(Echoes of Autumn, 1966)，卷二“时间与河流的回声”(Echoes of Time and the River, 1967，获1968年普利策奖)；《想象》2首，其一“黑天使”(Black Angels, 1970)，其二“梦的序列”(Dream Sequences, 1976)；《大宇宙》(Makrokosmos)三卷，卷一12首(1972)，卷二12首(1973)，卷三“夏夜的音乐”(Music for a Summer Evening, 1974)；《鲸鱼之声》(Vox Balaenae, 又名Voice of the Whale, 1971)；声乐与器乐《夜乐》(Night Music)2首，(1963, 1964)；《死亡的歌曲、低音和叠句》(Songs, Drones and Refrains of Death, 1968)；《牧歌》四卷(1965, 1965, 1969, 1969)；《四个月亮之夜》(Night of the Four Moons, 1969)；《孩子们古时的声音》(Ancient Voices of Children, 1970)；《星童》(Star Child, 1979)等。

时间与河流的回声 (Echoes of Time and the River) 为乐队的四首进行曲

又名“回声之二”(Echoes II)，作于1967年，同年3月26日在芝加哥由芝加哥交响乐团首演，指挥霍普曼(Irwin Hoppman)。乐队由3支短笛、3支单簧管、3支圆号、3支小号、3支长号、6件打击乐、2架钢琴、1架竖琴、曼多林和弦乐组成。打击乐外加古代的锣和钟琴。

在这首作品中，作者试图通过音乐表现时间的观念和延续。他采用了物理性的标题，通过音乐的长短、停顿、回音、重复音、变化时值的动机、在极弱音响上的长乐句等方法，尽量使听者感受到他的这一心理的和哲理的探索。乐曲中不断回响的钟声及其共鸣，创造了一个宽大的音响空间。乐队使用了非传统的演奏技法。

第一乐章，“冻结的时间”(Frozen Time)。显示了$\frac{7}{8}$节拍型与神秘的、暗哑的织体相拼贴的特点。开始一段时间后，3个打击乐手像举行礼仪一样，吟诵着美国西维吉尼亚州的箴言“山民永远自由”在舞台上走过。音乐的力度在中段增强为ffff，由全部弦乐滑奏。作为回答，曼多林演奏者一边耳语这句箴言，一边走下台去。

第二乐章，“时间的记忆”(Remembrance of Time)。始于想象中最遥远、最纤细的声音(钢琴、打击乐、竖琴)，由吟诵及耳语洛尔卡的诗句“弓箭在时间

受苦的地方被折断"作回声。以后有各种快乐的音调由不同的木管、铜管演奏者分别在台上和台下奏出，造成类似艾夫斯音乐中的骚动，然后以宁静的弦乐泛音奏出歌曲"当他们虐待上帝时你在那里吗？"作为结束。

第三乐章，"时间的崩溃"(Collapse of Time)。这是全曲最自由最富幻想性的乐章。弦乐队员喊叫出无意义的音节"krek－tu－dai! krek－tu－dai!"与此同时，木琴按摩尔斯电码(Morse Code)敲击作曲家克拉姆的名字。乐曲进行中，音乐展现了一段宽广的特殊效果——古怪的、类似即兴性的素材在不同的独奏者之间穿梭而过(这段音乐是用圆周式的音型图案记谱的)。然后接终曲末乐章。

第四乐章，"时间最后的回声"(Last Echoes of Time)。最初是对前面音乐的松弛和休息，然后音乐对前面各乐章的素材作了回顾。作者说："一旦听者确认了最后这几页回顾性的音乐，他就能开始更安心地探究到这些回声所赋予的含义。"①

全曲演奏约20分钟。

黑天使 (Black Angels) 电声弦乐四重奏

完成于1970年。同年10月23日由斯坦利弦乐四重奏组(The Stanley Quartet)在密歇根州的安阿伯市首演。

克拉姆曾说："这是我们这个纷扰重重的现代世界的比喻，作品大量类似标题的引喻都象征了'上帝'与'魔鬼'的矛盾。它包含了比纯粹的玄奥的现实要多得多的意义。对《黑天使》的想象，是古代画家的一种保守的设计，它用来象征失足的天使……这首作品描写了灵魂行走的全过程。它包括三个阶段：离去(从恩赐中失落)、缺席(灵魂的毁灭)和回归(重新获得)。"②

作品分为三大部分，共十三段音乐。

第一部分"离去"(Departure)，包括(1－5)五段音乐。

1. 全奏:挽歌I，电的虫群之夜
2. 三重奏:骨头与长笛之声
3. 二重奏:失去的铃

① 译自 Don Gillespie Compiled and Edited: George Crumb: Profile of a Composer，第106页，C. F. Peters Corporation。

② 克拉姆:《黑天使》的说明。(唱片)Edition Peters, No. 66304。

4. 独奏:华彩乐段,魔鬼的音乐

5. 二重奏:死之舞

第二部分"缺席"(Absence),包括(6－9)四段音乐

6. 三重奏:充满泪水的帕凡那舞,死神与少女,伴奏: 昆虫之夜

7. 全奏:挽歌Ⅱ,黑天使!

8. 三重奏:死亡的萨拉班德舞,伴奏: 昆虫之夜

9. 三重奏:失去的铃(回声)

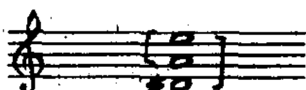
第三部分"归来"(Return),包括(10－13)四段音乐

10. 独奏:上帝的音乐

11. 二重奏:古老的声音

12. 三重奏:古老的声音(回声)

13. 全奏:挽歌Ⅲ,电虫群之夜



乐曲以"7"和"13"两个数字为基础,表现人类及其命运的矛盾,善与恶的斗争。在结构布局方面,全曲共13段,以第1,第7和第13段为重心,第7段为大拱形的中心段和最高点;在音高及和弦方面,也以"7"和"13"作素材,如经常使用的三和弦(见谱),其中包含七个半音构成的纯五度,也包含十三个半音构成的小九度。纯五度代表上帝的声音,小九度代表魔鬼的声音。乐曲每段音乐之间的间隔时间也规定为有时7秒,有时13秒。演奏中,要求演奏者用日语、俄语、东非的班图语喊"7"和"13"。

在创作中,作者突出了"假、恶、丑"这些与真、善、美相对立的形象,强调"假、恶、丑"及其相关的各种联想,在某些段落中借用了象征死亡的现成音调,如格列高利圣咏《最后的审判》、舒伯特的《死神与少女》等.

在演奏方面,作者要求在传统乐器上运用一些新的、特殊的技巧,如用弓杆敲击琴弦(第2段),用大提琴弓拉锣(第3段),将小提琴倒置,弓子在指板上拉弦(第6段)等等,奏出尖锐、刺耳、干涩的音响,表现紧张、压抑、恐怖、阴暗的情绪。作者也使用了非传统乐器的音响,如在水杯中装人水调节音高,然后用弓子拉水杯(第10段),演奏B音上构成的大三和弦,以象征上帝的音乐。这种做法系受美国十八世纪发明家B·富兰克林(Benjamin Franklin)发明的玻璃杯和谐琴(Glass－Harmonica)的启发。

全曲演奏约25分钟。

孩子们古时的声音 (Ancient Voices of Children) 女中音、童声男高音与室内乐队

作于1970年。同年10月31日在华盛顿国会图书馆柯立芝礼堂首演，由韦斯伯格(Arthur Weisberg)指挥现代室内乐演奏组(Contemporary Chamber player)演奏。这是为女中音、童声男高音、双簧管、曼多林、竖琴、电钢琴和打击乐写的组曲。歌词采用剪辑过的洛尔卡的诗歌。克拉姆力图渲染洛尔卡诗歌中对生命、死亡、爱情的描写和大地的叹息、风声和海洋等的想象，并通过单纯的语言和变化细微的音色及某些特别的演奏(唱)方法达到这一目的，如女中音直接对着扩声钢琴演唱，使人声与钢琴琴弦产生奇特的共鸣;又如把曼多林的音高按四分之一的微分音定弦;采用"预制钢琴"的原理，在钢琴琴弦之间塞入楔子，在竖琴弦里塞纸片等; 此外还采用了一些平时不常用的乐器，如玩具钢琴、口琴、钢锯琴、西藏的祈祷石、日本寺院的铃和非洲定音锣、马林巴木琴、雪橇铃、铁琴、管钟等; 乐曲要求演奏者歌唱、喊叫和低语等。

乐曲由五首声乐曲和两首纯器乐曲组成。

第一段，"小男孩在找他的声音"。描写小男孩在一滴水中寻找自己的声音，因为它被蟋蟀王拿走了。这里，女高音作了各种声音技巧的表演，如呼喊、叹息、耳语、模仿虫鸣声、颤音、模仿打击乐的声音和管乐的双吐音等。其音调具有西班牙南部弗拉明科歌曲的调式特点，多用降三级和升四级音。最后，小男孩在台后答唱(用硬纸筒)一些单纯、天真的音调。

第一首纯器乐曲，"古代大地之舞"。由双簧管、曼多林、竖琴和打击乐演奏，其中前3件乐器都采用"四分之一"的微分音律演奏，以便造成东方音乐的色彩; 打击乐的节奏加强了对地中海气氛的渲染，暗示东方文化通过摩尔人传到西班牙。

第二段，"我在海洋中多次迷途"。女中音用硬纸筒轻声朗诵。伴奏是用大提琴或低音提琴的弓子演奏钢锯琴，用楔子在扩声钢琴的琴弦上滑奏，用指甲刮奏竖琴的琴弦，造成神秘和虚无飘渺的气氛。

第三段，"我的孩子，你从哪里来"(副题"神圣的生命环")。表现了人类无意识状态时期和大地的关系，大地的威力和神秘，以及人类原始时期对大地的恐惧、不解和依赖。

第四段，"在格拉纳达每天下午有个孩子死去"。描写想象中的古代葬仪。声乐部分哼唱无调的哀声，伴之以口琴、马林巴木琴和打击乐。然后非常微弱

地出现了巴赫的音乐《你在我身边吗?》(Bist du bei mir)象征生活必将战胜死亡。

第二首纯器乐曲,"幽灵之舞"。由南美洲的砂槌(Maraca)、打击乐和曼多林演奏。演奏者轻声说一些单音并在曼多林上用玻璃棍和金属拨子弹奏,发出想象中的幽灵舞蹈时的音响。

第五段,"我丝绸般的心充满了光明"。在几声金属的敲击后,双簧管和女中音替换着奏唱出东方色彩的无调性音调。这段乐曲还使用了古钹、竖琴、电钢琴、管形钟琴和悬钹等。这些乐器陪衬女中音缓慢、渴求性的歌唱,造出恐怖、迷惶和神秘的气氛。女中音最后的音调和乐曲第一段相呼应。

全曲演奏约25分钟。

(蔡良玉)

黛 敏 郎
(汉:Dai Minlang; 日:Mayuzumi Toshirō)

日本作曲家。1929年2月20日生于神奈川。1951年毕业于东京艺术大学音乐学部研究科，师从桥本国彦(Hashimoto kunihiko, 1904—1949)、池内友次郎(Ikenouchi Tomojirō，1906—)、伊福部昭(Ifukube Akira, 1914—)。同年留学巴黎音乐学院，一年后归国。以学生时代创作的《为十件乐器所作的嬉游曲》(1948)登上乐坛。1953年与团伊玖磨、芥川也寸志组成作曲家社团“三人会”，积极从事现代音乐创作，写出日本最早的具体音乐、电子音乐作品。其代表作《涅槃交响曲》(1958)成为日本交响乐创作的里程碑。60年代作有《曼陀罗交响曲》(1960)、大提琴曲《文乐》(1960)、《弦乐四重奏“前奏曲”》(1961)、管弦乐曲《舞乐》(1962)、交响诗《轮回》(1962)等。70年代最主要的作品是受柏林德意志歌剧院委托所作的歌剧《金阁寺》(1976)。其创作以“人工的美”为主要特征，同时有不少格外强调民族气质的作品。

“涅槃”交响曲 (Nirvana Symphony)

作于1958年。由五个乐章及终曲的六大部分组成。其中第一乐章于1957年11月举行广播初演，由罗伊布纳指挥，NHK交响乐团演奏。全曲于1958年4月2日在东京新宿陀罗剧场举行的“三人会”作品发表会上由岩城宏之指挥、NHK交响乐团与东京合唱团首次演出。以分成三大片的六管编制管弦乐队、男声独唱六名、分为十二声部的男声合唱队(60名至100名)的大规模编制演出。是日本现代音乐作品中最优秀的代表作之一。题献给早坂文雄(1914～1955)。

第一乐章，“钟学之一”。速度极其徐缓，由管弦乐奏出梵钟声响，黛敏郎称此为“钟学效应”，成为全曲的统一性要素。

第二乐章，“首楞严神咒”。以日本佛教禅宗流派的主要经文为标题，其第一部作歌词，用男声十二声部的合唱咏唱。整个乐章以b音为主要核音，采用佛教音乐“声明”的表现手段形成庄严有力的意境。

第三乐章，“钟学之二”。依据第一乐章的动机展开。

第四乐章，“摩诃梵”。不断反复梵语歌词“摩诃般若波罗密”(mokohozy-ahoromi)，由独唱六人与合唱表演。

第五乐章，“钟学之三”。如全山的梵钟齐鸣，富有动力性。随后逐渐平静，

进入终曲"一心敬礼"。合唱队唱出的庄严旋律与乐队演奏的钟学效应形成高潮后，以梵钟的声音象征到达永远的涅槃境界，在余韵未尽的静寂气氛中结束。本曲具有浓烈的东方气质，堪称为当代交响曲的一座里程碑。

全曲演奏约在33－40分钟之间

舞乐BUGAKU 管弦乐

舞蹈音乐(三管编制的管弦乐曲)。1962年3月23日在东京完成。同年3月由纽约城舞剧团在纽约城中心首演。演奏会形式的首次演出是1966年4月13日在大阪国际节日大厅由岩城宏之指挥，NHK交响乐团演奏。题献给纽约城舞剧团的创办人林肯·卡斯坦因(Lincoln Kirstein)及其舞剧编导乔奇·巴兰金(George Balanchine)。曾获1966年度尾高作曲奖。

当纽约城舞剧团约请黛敏郎作曲时，由编导巴兰金提出的条件是:以日本为主题，不依存情节和背景的纯粹芭蕾，希望按演奏会表演的纯音乐谱曲，同时希望具有日本雅乐中所见的雅致的和声以及声音互相交错的对位化音乐。全曲沿用日本雅乐中左方之舞与右方之舞成对表演的传统而成为两部分。但是，黛敏郎说:"我的意图当然不是将日本雅乐作现代化的编曲处理，只是借用其形式的纯粹的创作，所以本曲并非'舞乐'，而是'BUGAKU'"(为此，这里也依照作曲家的主张，以"舞乐"的日本语拼音"BUGAKU"为曲名)。

第一部速度缓慢，$\frac{4}{4}$拍子，A＋B＋A的三部曲式。不揉弦的滑奏、琴马上的泛音奏法以及A段弦乐器全部不揉弦等配器效果形成了日本雅乐特有的声响。第二部速度中庸，$\frac{2}{2}$拍子，由A＋B＋A＋结尾的四个段落组成。$\frac{4}{4}$拍子的结尾是第一部B段的紧缩再现。最后以激烈的高潮气氛终曲。

全曲演奏约26分钟。

(罗传开)

达拉皮科拉
(DALLAPICCOLA, Luigi)

意大利作曲家。1904年2月3日生于伊斯特拉半岛的皮西诺(Pisino)，1975年2月19日卒于佛罗伦萨。第一次世界大战期间，皮西诺被奥地利占领，作曲家的全家曾被流放到奥地利的格拉茨(Graz)居住，达拉皮科拉在那里开始了他的音乐学习。1921年回到意大利，2年后入佛罗伦萨音乐学院学习，有重要

意义的课程是钢琴和作曲。1934年被母校聘为钢琴教授，同时在佛罗伦萨的《世界报》从事音乐评论。50年代起逐渐为世界知名，曾先后在美国的"坦格莱乌"(1951—1952)、纽约女皇学院(1956—1959)、伯克利大学(1961)等地任教。1953年被吸收为西德巴伐利亚美术学会成员，以后是柏林艺术研究会成员(1958)，1954年还与盖蒂(G·M·Gatti)合作编订过《布左尼音乐文集》。

达拉皮科拉的创作主要是在歌剧和声乐领域。早期的音乐受帕列斯特里拉、莫扎特、瓦格纳、德彪西、斯特拉文斯基等多方面的影响，崇尚"新调式主义"(Neo－modalisme)，体现出一种朴素、抽象和静态的美。代表性作品是《米开朗基罗的六首合唱》(Six Choeurs de Michelangelo, 1933－1936)。30年代末期表现出半音化的写作倾向，如他的歌剧处女作《夜航》(Vol de nuit, 1937—1939)和《囚歌》(Canti di Prigionia, 合唱与乐队, 1938—1941)等。

40年代中，达拉皮科拉转向了十二音主义，但他并不拘泥于勋伯格的法规，在他的序列作品中经常可以看到传统的协和和弦，甚至也能感到调性的存在。他曾说:"调性存在着，甚至永远存在"(1951年)。这个时期的主要作品有芭蕾舞剧《马西亚斯》(Marsias, 1942—1943)、歌剧《囚徒》(1944—1948年)和清唱剧《卓布》(Job, 1950)。

50年代初由于接受"后韦伯恩学派"的影响，创作上变得比较严谨和成熟，他是将新古典主义与意大利的抒情性成功地融为一体的典型。1956年的《五首歌曲》(Cinque Canti)和他最后一部歌剧《尤丽斯》(Ulisse, 1968)等，都是这一时期的力作。

达拉皮科拉作为一个20世纪新音乐自觉而勇敢的探索者，以其深刻的思想、高雅的品格和熟练的技巧著称，不愧为当代意大利音乐中的一位杰出代表。

囚徒 (Il Prigioniero) 独幕歌剧

作于1944—1948年。剧本是作曲家根据艾斯勒－亚当(Isle－Adam, 1838—1889)的故事《希望的折磨》和科斯特(Coster, Charles de, 1827—1879)的《欧伦皮格尔传奇》编纂而成。该剧音乐完成之后，1949年曾在意大利都灵(Turin)以音乐会形式演出，正式的舞台首演于1950年5月20日在佛罗伦萨市政剧院举行。参加首演的主要演员有拉兹洛(M·Laszlo)、宾希(M·Binci)、科隆博(S·Colombo)，指挥是赫尔曼·谢尔欣(Hermann Sche-

rchen)。

剧中人物:母亲(戏剧女高音),囚徒(男中音),监狱看守(男高音),大法官(男高音),二教士(男高音和男中音),行刑者(哑角)。

时间:16世纪下半叶西班牙腓力二世时代

地点:萨拉哥斯监狱

剧情概要:一位不知名的男子被宗教法庭判罪,囚禁在萨拉哥斯的监狱中。他从一个要好的看守那儿得知,佛来米贫民的起义告捷,他即将获得自由,这个消息勾起了他出逃的意念。一天晚上,看守"忘了"给他的囚室上锁,他便趁机逃脱。通过监狱的地道来到一座花园,他为自己的重新自由而陶醉,情不自禁地搂住一棵树干手舞足蹈。突然,他惊愕地看见两支巨臂向他猛伸过来,将他紧紧地卡住,他再次陷入了绝望之中。原来,这一切都是那位宗教法庭的大法官设计和导演的:他设下期望的陷井诱使囚徒越狱,而受害者则将为他们的反叛行为忍受更大的苦难以拯救自己的灵魂。

歌剧的音乐是用十二音技法写成的。尽管作曲家在这部作品中对序列技术的应用,比他以往的同类作品更具有技法体系的连贯统一的特征,但总的来说仍然体现出他写作风格的自由无羁。他应用序列,但并不受勋伯格体系的约束,而是经常根据歌词的文学结构和音乐本身的需要对序列材料作各种自由处理。音乐中还广泛地使用了朗诵唱法(Sprechstimme),这种从勋伯格的《月迷皮埃罗》中引伸出来的艺术手段,使歌剧在语言与音乐的结合方面颜俊色增。乐队的使用,全然没有"新维也纳乐派"的学究气而更近于通俗音乐的写法,这虽然曾招致一些专家的尖刻批评,但却获得了密切音乐与听众关系的良效。另外,舞台效果的设计亦别出心裁,增加了剧情的感染力。总之,歌剧《囚徒》自它问世之日起,就以其巨大的道德力量和艺术上的成功赢得了观众,使它突破了民族的疆界,在20世纪的歌剧创作中为自己争得了一席之地。

全剧分七个部分:序幕、幕间合唱(1)、第一场、第二场、第三场、幕间合唱(2)、第四场。全剧长约50分钟。

在序幕中,母亲等待着探视被囚禁的儿子。她在一首"叙事曲"中回忆了一个缠绕她心头的恶梦:在一个昏暗洞穴的深处,她看见一个可怕的阴影向她逼近,像是腓力二世国王。然而,那阴影似乎又变成了死神。正当母亲的歌唱在高音区的降^{b}B上嘶鸣呼喊之时,合唱开始,歌剧进入它的第二部分:幕间合唱(1)。

合唱结束后，幕后，场景为萨拉哥斯监狱的一个单人囚室，囚徒正在会见他的母亲，述说苦难。一个如孩子般恳求母亲的唱段，呈示出本剧的三个基本序列之一：



母子的对话被看守打断，他的消息使囚徒重新鼓起勇气：佛来米人的起义胜利在望，象征自由的诺朗德大钟即将鸣响。此时，音乐中首次出现"希望"和"自由"的两个基本序列：



看守唱"三诗节咏叹调"叙述外边的事变，并暗示将有人帮助越狱。囚徒得益于看守的"疏忽"，穿过虚掩的牢门逃了出来。

一个短小的乐队序奏之后，第三场开始，这是描述囚徒在监狱地道中逃亡过程的一场戏，情节惊险而复杂：他碰到了行刑者，幸亏没有被发觉；又遇上两位过路的教士，给他很多的忠告，鼓励他继续前进；还替他打开了一扇门，以便听到诺朗德大钟的自由之声。音乐中有三首重要的"利切卡尔"(Ricercari)[1]：《先生，努力往前走吧》、《兄弟》、《诺朗德大钟》。

戏剧冲突的强度，在幕间合唱(2)中得到进一步的增涨。达拉皮科拉在总谱上写道："音响…必须极为强烈，要让每一个观众都感到自己完全被这音响的巨流所卷入、冲走，为此，诸如高音喇叭等一切手段都必须毫不犹豫地使用。"客观地讲，《囚徒》一剧舞台效果的感染力，恰好是表现在这些地方。

第四场，一个繁星棋布的夜晚，囚徒来到一座花园，在自由的陶醉中唱起了《哈利路亚》。当他情不自禁地走向一棵矗立的雪松、深情地搂住树干之时，合唱突然中断，远处传来了"利切卡尔"《兄弟》的音乐，但这次不是地道中过路的教士在唱，而是宗教法庭的大法官的声音。法官伸手抓住囚徒说："在

① 利切卡尔(Ricercari)源于意大利文Ricercare，含有寻求、探索之意，在欧洲16、17世纪音乐中常用于一些复调风格乐曲的标题，达拉皮科拉在这里借用这个术语多有对位写作的试验探索之意。

你即将获得拯救的前夕，为什么要离开我们？”此时，台上灯光增强，两位主角都在清晰的视线之中。囚徒终于明白：他的最终命运是去获得“拯救”，希望才是给他带来痛苦和折磨的东西。

在全剧即将结束之前，幕后合唱队唱起了达拉皮科拉反映囚徒生活的另一部作品《囚歌》(Canti di Prigionia，合唱与乐队，1941)，震耳欲聋的音响完全压倒了囚徒孤身一人的喃喃自语：“自由？ 自由？”

安娜莉贝拉的音乐手册 (Quaderno Musicale di Annalibera) 钢琴小品集

作于1952年。此曲集是作曲家赠送给他的女儿安娜莉贝拉的8岁生日纪念，共收入11首十二音钢琴短曲，它们都构建在一个共同的十二音序列的基础之上。好像“主题”与“变奏”的关系，每首曲子都有儿童钢琴教学的浅显而清晰的目标。达拉皮科拉以其特有的抒情天性和对自己可爱幼女的一片温情倾心写作，使技巧训练与音乐表现的结合达到了相当完美的境界。如果不考虑数量的悬殊，《安娜莉贝拉的音乐手册》是完全算得上可以与巴托克的《小宇宙》媲美的现代钢琴佳品。

(一) “象征”(Simbolo，近乎慢板，神秘地)

从第2—5小节的和声背景中，浮现出♭7、6、1、♮7及其倒影构成的旋律轮廓。按照欧洲人的音高与字母相对应的一般习惯来理解(♭7=B、6=A、1=C、♮7=H)，这四个音正好是约·塞·巴赫(Bach)的姓氏。作曲家一开始就做这样的处理，无疑是想告诉人们：他的创意主要来自巴赫的启示，甚至像第三、五、七这些主要段落的标题《对位练习》，都直接取自巴赫的作品《赋格艺术》。

(二) “重音”(Accenti，热情的快板)

以不规则重音的韵律构成的和弦练习，要求有极强的力度。

(三) “对位练习之一”(Contrapunctus I，活跃、流畅)

带增、减时值处理的卡农。但不是基本时值的扩大或缩小，而是运用梅西昂的节奏增值或减值的方法；达拉皮科拉还使用了逆行节奏，以匹配旋律的逆行。这已不是单纯的十二音写作，而是近乎于整体序列方法的思考。

(四) “线条”(Linee，平静地)

一首牧歌似的田园诗。在形象化的背景上，双主题的旋律娓娓陈述。

(五) “对位练习之二”(Contrapunctus II，稍活泼的小快板)

短小的二声部倒影卡农。旋律与和声都呈镜像结构展开，音乐中戏谑情

趣甚浓。

(六) "装饰"(Fregi，很慢、述说地)

旋律在柔顺的节奏中缓缓开展，如歌如叙，颇有些即兴演奏的特色。

(七) "对位练习之三"(Contrapunctus Ⅲ，柔情的小行板)

这是一首逆行卡农。音乐开始时的声部线条扑朔迷离，颇似巴赫的《音乐奉献》，但很快就变得清澈明晰，结构划分多呈八小节的周期。

(八) "节奏"(Rimi，快板、狂暴地)

用于程度较高的节奏训练，由不规则的声部、众多的休止符、切分音编织而成，犹如一张复杂的音响之网。

(九) "色彩"(Colore，深情而抚慰地)

从变幻不定的和声进行中体验各种细腻的音色差异，这是作曲家抒情性格的表现，同时也在一定程度上反映了他对德彪西传统的理解和继承。

(十) "阴影"(Ombre，广板)

阴影的暗示，建立于多种节律与力度的并置，是整个作品中最具神秘美感的篇章。

(十一) "四行诗"(Quartina，很慢、幻想地)

作为全曲的末篇，作曲家庄重地重现了原始序列的四种形式(倒影、逆行、倒影的逆行、原形)，具有总结概括的意义。把十二音序列的四种形式与波斯文学中古老的四行诗相比，说明了十二音技法在作曲家心目中的神圣地位。

从音乐的整体结构来看，尽管每个分曲均有一定的独立价值，但它们却是按照相当严密的结构逻辑组合在一起的;再加上各分曲均十分短小，拆散演奏必将损害音乐的整体形象。所以，作曲家曾明确规定:本作品必须按顺序完整演奏。

1954年，由于一项时间紧迫的创作邀请，达拉皮科拉将《安娜莉贝拉的音乐手册》改编成了一部管弦乐作品，命名为《管弦乐变奏曲》(Variazioni per orchestra)，各分曲的小标题也随之取消。作品的管弦乐版本1954年在美国的路易斯维尔市(Louisville)首演，惠特尼(R·Whitney)指挥。

全曲演奏约14分钟。

(杨通八)

达维多夫斯基
(DAVIDOVSKY, Mario)

原籍阿根廷的美国作曲家。1934年3月4日生于布宜诺斯艾利斯。他幼年时曾学小提琴,13岁开始作曲。随后,在布宜诺斯艾利斯学习作曲、音乐理论和音乐史。1960年移居美国,曾获普利策奖。他先后任教于密执根大学、布宜诺斯艾利斯迪·特拉学院(the Di Tella Institute of Buenos Aires)和耶鲁大学。后任哥伦比亚－普林斯顿,电子音乐中心副主任和纽约城市大学市立学院音乐教授。

达维多夫斯基创作有芭蕾音乐、室内乐、戏剧和电影音乐,但是最著名的是他的电子音乐作品。在电子音乐创作中,他成功地把电子音响与普通乐器的演奏结合起来。他不断探索新的电子音响,并要求器乐演奏家发展扩大传统演奏技巧,以致能够与电子音响相协调。

同步第一号 (Synchronisms No.1) 电子音乐

达维多夫斯基最重要的电子音乐作品是他在1962年至1974年间创作的八首《同步》,其中以为长笛与电子音响而作的《同步第一号》、为大提琴与电子音响而作的《同步第三号》、为打击乐器与电子音响而作的《同步第五号》和为钢琴与电子音响而作的《同步第六号》最重要,它们生动而富于幻想性地代表了达维多夫斯基在传统乐器与电子音响相结合方面的成功尝试。

乐曲标题中的"同步",可以说是作曲家在创作中遇到的主要问题。例如怎样解决电子乐器与普通乐器在节奏上同步和音乐表现上同步的问题。作者在较短的乐段中,要求坚持相当准确的时间同步。但在较长的乐章中则允许演奏者们与恒定速度的电子音响有不可避免的时间差异。为了使电子乐器非平均律的音响与普通乐器的音律统一起来,作者采用了高度密集的音调,即电子乐器连续高速发出的断音构成的音调。人耳在这里感受到的不是个别音的音高,而是音调曲线的总的轮廓。

《同步第一号》,长笛先吹奏出一个持续的长音,这个音确定了独奏乐器的音色。当磁带的电子音响进入时,长笛在中音区和低音区徘徊,两种声音之间活跃生动地相互对照影响。由于它们在音色、音区、力度、节奏、音质、起

奏的类型和音的渐变(打击乐式的或旋律式的)等方面的差异，使得它们之间的对立更为突出。长笛纯净、清越的音色映衬出磁带电子音响的奇特，在乐曲中它们保持着各自的特点。

(周耀群)

戴　维　斯
(DAVIES, Peter Maxwell)

英国作曲家。1934年9月8日生于曼彻斯特。从1952年起同时就学于曼彻斯特皇家音乐院和曼彻斯特大学。在音乐院里，戴维斯与几位天才的年轻音乐家如贝特威斯尔、戈尔、奥格登一起研究欧洲的先锋派音乐，并演出那些现代作品以及他们自己的试验性新作。他们组成的“曼彻斯特新音乐小组”在当时颇有名气。1957年戴维斯获得意大利政府的奖学金，去罗马学习了一年半，导师是G·佩特拉西(Peterassi)。回国后在西伦切斯特(Cirencester)的文法学校任音乐指挥，1962年加入Harkness　Fellowship，并以著名作曲家塞欣斯(R·Sessions)为师在美国普林斯顿大学深造。1967年回国后，先后组建了两个演奏团体“丑角演奏者”(Pierrot Players)和“伦敦之火”(Fires of London)，并担任指导。

戴维斯的音乐风格很复杂，属于“点描派”，但同时他又对中世纪的传统很感兴趣。他善于综合各个不同时期的音乐风格，如中世纪的经文歌、弥撒、巴罗克时期浦塞尔的音乐以及20年代的爵士乐等等。他曾说：“我对这种音乐上的含糊性发生了兴趣，由于这种音乐包含了根本不同的、相互对立的成分，听众可以按照自己的方法在不同水平上对这些成分作出自己的解释。”

塔浮纳 (Taverner) 两幕歌剧

作于1962—1968年。1970年部分重新整理。1972年在伦敦考文垂花园剧院首演。

塔浮纳(1490—1545)是英国作曲家、管风琴家，同时又热心于政治活动。该剧以他的生平为题材，戴维斯自撰剧本。这部歌剧带有一种讽刺性，它伴随着宗教性的喻意，同时又不无亵渎感，忠诚和背叛并存其中。

疯王的八首歌 (Eight Songs for a Mad King) 男声独唱与小乐队

作于1969年。同年由作曲家本人指挥在伊丽莎白女王大厅首演。

作品描写了精神错乱的英国国王乔治三世(在位期1760—1820)的不幸生活;他因丧失理智而被关进监狱,在半疯的状态中活了很多年。音乐颇富戏剧性,声乐采用各种怪诞的声音,如呼喊、尖叫、呜咽等,逼真地表现了痛苦的国王那扭曲的内心世界。六位乐器演奏员在演出时被安排在舞台上分散摆着的笼子里。这部奇特的作品在演出时达到了震撼人心的效果,它使人自然地联想到表现主义音乐的某些特征。

维萨利的圣像 (Vesali Icones) 男子独舞与重奏组

作于1969年。同年12月9日由作曲家本人指挥,在伊丽莎白女王大厅首演。

这部奇异的作品把许多截然不同的因素结合在一起:对耶稣受难的同情和对他的嘲讽并置,古老的格列高里圣咏和20年代的狐步舞曲同现,而舞蹈者的动作又是根据耶稣受难像和一本16世纪解剖学著作中的人体姿式来设计的。深刻的讽刺意味始终伴随在戴维斯的创作中。

(周小静)

德 彪 西
(DEBUSSY, Claude Achille)

法国作曲家。1862年8月22日生于巴黎市郊的圣日尔曼－昂莱(Saint Germain en Laye)。他的父母在该区的潘街(Pain)经营一小间瓷器商店。低微贫寒的出身影响了德彪西的幼年教育,他的文化启蒙知识是从他的教父、银行家和艺术收藏家阿希尔·阿罗扎(Achille Arosa)那里得到的,当时还有个名叫塞鲁蒂(Cerrutti)的先生给他上过几节钢琴课。通过他教父的艺术收藏,他接触到柯罗(Corot)、戎金(Jongkind)和许多印象主义画家的作品,这使他对海及其变幻莫测的色彩有了深刻的印象。是善良的弗勒利维尔夫人(M·de Fleureville, 肖邦的一个学生)发现了德彪西非凡的音乐天赋,帮助他学会了正确的钢琴弹奏。1872年底,年仅11岁的德彪西进入了巴黎音乐学院玛蒙泰尔(Marmontel)和来维尼亚克(Lavignac)的钢琴班学习,在这里度过了12个春秋。在这漫长的学程中,年轻的德彪西尽管有些懒散和喜好挑剔,但毕竟受到了最严格的专业训练,为日后的发展奠定了基础。

1879年，德彪西不顾玛蒙泰尔教授的反对，应聘于俄国富孀、柴科夫斯基的艺术保护人梅克夫人，作为钢琴作品试奏者和家庭音乐教师随其旅行，曾3次到俄国以及奥地利、意大利等地。这个经历使他结识了许多音乐家和听到许多作品的演出，更重要的是接触到多种文化，开阔了他的艺术视野。此间，他开始到音乐学院吉罗(Guiraud)的作曲班学习，吉罗鼓励他发展自己的艺术个性和完善技术。1883年，他以大合唱《斗士》(Gladiateur，手稿遗失)参加"罗马奖"作曲比赛，不成功，但第二年的《浪子》(l'Enfant prodique,大合唱)则一举夺魁。不过，德彪西作为罗马大奖的获得者在梅迪契别墅[①]的"深造"只经历了很短的时间，他忍受不了那里的守旧习俗，所以很快又回到了巴黎。1887年以后的一个时期，他离开了原来的情人瓦什涅夫人，与新的女友杜蓬(G·Dupont)搬到巴黎的伦敦街42号居住，过着流浪艺术家的生活。此间他结识了许多有革新思想的艺术界人士，经常出席马拉美(S·Mallarmé，著名的象征主义诗人)在罗马大街的星期二艺术沙龙;1888—1889年曾两次去拜罗伊特听瓦格纳的歌剧，对这位浪漫主义"乐剧"的倡导者狂热崇拜;在1889年巴黎的万国博览会上首次听到远东的音乐，对来自东南亚的"加美兰"音乐尤为喜欢;当年曾有机会阅读到圣·桑刚从俄国带回来的穆索尔斯基的歌剧总谱《鲍里斯·戈杜诺夫》，其独创、新颖的音乐语言和技法使他倍受启发。本来就不满于传统艺术法规束缚的德彪西，在吸取了这些新的艺术素养之后，必然要引起他艺术观上更深刻的变化和飞跃。可以说，青年德彪西的这一段经历，对于他日后的艺术道路有着决定性的影响。

1894年，管弦乐《牧神午后序曲》的演出成功，使德彪西成为一名公众注目的作曲家。由此，他便步入了自己艺术上成熟的、同时也是充满争议和倍受批评的时期。开始阶段的重要作品有：《比利梯斯的三首歌》(1897—1898)、交响三折音画《夜曲》(1897—1899)、《为钢琴而作》(1896—1901)以及经过近10年精心雕琢的歌剧《贝利亚斯与梅丽桑德》(1893—1902)。1900年，他开始为《白色月刊》(Revue blanche)写音乐评论(所发表的文章后来集成《克洛士先生》的小册子)，这项工作的稳定收入，使他的生活有所改善，但同时也带来各种新的冲突。他那些激进的艺术主张

---

① 梅迪契别墅(Villa Médicis)，位于罗马的潘索山(Pincio)，建于公元1574—1580年。1801年为拿破仑收购，1803年成为法兰西艺术学院的校址，凡获罗马大奖的艺术人才均可免费在此学习3年。

以及敏锐尖刻的音乐批评，常常使他陷入激烈的纷争之中。当然，使他更为难堪的还是他的个人生活。1889年12月，他与杜蓬分手后和泰克西埃(Lily Texier)结婚，但不出3年又抛弃泰克西埃与一个名叫艾玛·巴达克(Emma Bardac)的漂亮姑娘同居。这些过于张扬的风流韵事，甚至使他的一些好友都为之不容。

随着歌剧《贝利亚斯与梅丽桑德》在布鲁塞尔、柏林、罗马、米兰、纽约等地的陆续上演，德彪西作为一个知名作曲家的地位也日益巩固，其创作探索也就更为大胆和自信。此时，带有他鲜明个性的印象主义风格已完全成熟并得到公认。音乐上的所谓印象主义，实际上是与文学、诗歌中的象征主义、绘画中的印象主义直接相关的一种艺术思潮。它既不是以前的浪漫主义，也不同于一般的现实主义或民族主义，而是一种在肯定音乐"模拟"原则的前提下，视音乐的造型重于表情、诗意重于情节、直感重于理性的新音乐观。德彪西1903年后的10余年，可算是他创作的鼎盛时期，这个阶段的绝大部分作品，都是他这种新音乐观的直接表现。其中必须提到的有交响素描三首《海》(1903—1905)、《版画集》(钢琴，1903)、《意象集》两卷(钢琴，1905—1908)、《管弦乐意象集》(1907—1912)、神迹剧《圣·塞巴斯蒂安殉难》(1911)、《钢琴前奏曲集》两卷(1910—1913)、《游戏》(诗情舞蹈，1913)等。

1914年爆发的世界战争，使德彪西本来就很强烈的民族意识得到进一步的强化，他那时的作品署名都冠以"法国作曲家"的称号。出于民族间的对立情绪，曾称勋伯格为"危险分子"。这个时期创作的3首奏鸣曲(1915—1917)、12首钢琴练习曲(1915)、双钢琴组曲《白与黑》(1915)等，均表现出对纯音乐形式探求的兴趣。属于作曲家晚年的这些作品，笔触简练，结构严谨，对过去所酷爱的色彩性表现手段的使用也更有节制。这种创作上的回归倾向可以看成是本世纪20年代"新古典主义"的先声。

1917年，德彪西的健康状况因患白血病而相当恶化，他已停止了创作活动，最后一次在公众中露面是当年9月与普勒(G·Poulet)合作演出他的《第三奏鸣曲》。1918年3月25日，作曲家在他自己的寓所去世。

德彪西是站在19世纪浪漫主义音乐的延长线上探索20世纪新音乐道路的一位先锋和勇士。由于他不朽的艺术创作，以及他所代表的印象主义乐派在音乐语言与技法革新方面对后人的巨大启迪，使他在音乐史上获得了与巴赫、贝多芬等艺术大师们相同的重要地位。

贝加玛斯克组曲 (Suit bergamasque) 钢琴独奏

德彪西早期最优秀的钢琴作品之一。1890年开始写作，最初的构思包括“序曲”、“小步舞曲”、“伤感的漫步”和“帕凡舞曲”四个部分。后来，著名的“月光”取代了“漫步”，而“帕凡”换成了“帕斯皮耶舞曲”。直到1905年弗洛蒙公司出版这部作品之前，作曲家才确定了它的最终形式。

作品的标题据说是取自魏尔伦的诗作《假面舞与贝加玛斯克》，但音乐实际上与这种十六七世纪流行于意大利北部的农民舞蹈没有太多直接的联系，作曲家更多地是取用诗的意境，表达一种隐含于欢乐中的伤感情调，这在法国19世纪末的艺术创作中是很时髦的调子。同一时期的声乐套曲《游乐图》(Fêtes galantes, 1891)也属于这类作品。

(一) “序曲”(Prélude)

中板，喜悦而活跃。以序曲开头是古组曲的结构习俗，不过，德彪西处理得很有个性。音乐呈三部性结构，尽管较多发展的中部与前后部分的比例有些不合常规，但由于其自身的逻辑而遂人情意；乐思的发展有些无拘无束，调式化的旋律和轻盈的织体更增添了古朴雅致的风彩；中部几处大胆的调性变化可以看到老弗兰克的影响。

(二) “小步舞曲”(Menuet)

小行板，非常精致。仍然是传统的舞曲形式，但却是本组曲中最自由的一首。小步舞曲三拍子的特征还保留着，速度则慢了许多。结构上近似于回旋曲式，建立在多利亚小调上的主部主题共出现了4次，每次都以不同的节奏来装饰，就像是琉特琴或古低音提琴(gambe)的音色变化一般。以其倏忽不定的音乐性格而论，这一分曲比前一首更接近魏尔伦诗作的精神。

(三) “月光”(Clair de lune)

行板，极富于表情。这是德彪西早期钢琴作品中最受人喜爱的一首乐曲，它以其独特的意境、精致的结构以及和声革新倾向的某种预示性而著称。月色夜景历来是作曲家们喜欢投注目光的领地，德彪西这首乐曲的与众不同，在于他加强了音乐的描绘作用，使诗情中的画意加浓，这正是后来音乐印象主义的立足点之一。从某种意义上讲，《贝加玛斯克组曲》的出名，主要应归功于《月光》的影响。

乐曲仍然是德彪西似的三部性结构，除了首尾的段落彼此有材料上的统一呼应之外，中间部分是很自由的。A段是一系列缓缓下滑的和弦，朦胧、轻

柔，飘浮着、悬挂着，像清冷的月光在洒落。中部由几个连贯发展的段落组成，三拍子的节律被强调，情绪增涨，有如幽灵的月下之舞，传统的琶音织体中不乏节奏变化的新颖处理。再现部分更为精巧，钢琴的音区变化使音乐的色彩更浓。尾声中使用了“Ⅰ—^{b}Ⅲ—Ⅰ”的终止式，这个进行常被当作色彩性和声手段的范例。

(四) 帕斯皮耶舞曲(Passepied)

“帕斯皮耶”是17世纪法国民间的一种快速三拍子舞蹈，路易十四、十五期间传入宫廷，曾盛行一时。但德彪西的这首乐曲却是$\frac{4}{4}$拍，速度标记也是“中庸的小快板”(Allegretto ma non troppo)，所以，它与题目实际上没有多少联系。从音乐的风格来看，倒是更接近于欧洲早期流行的另一种二拍子的舞蹈“帕萨梅佐”(Passamezzo)。

本曲为复三部曲式;音乐情调开朗，但有些漫不经心;中部结束处的七和弦平行具有和声风格的预示性;终止的空五度和弦虽出自古代乐风的影响，但敢以如此长大的篇幅来使用这种材料却显示了作曲家独特的个性。

牧神午后序曲 (Prélude à l' Après—midi d'un Faune) 管弦乐

德彪西第一部成熟的管弦乐作品。作于1892—1894年间。这本来是作曲家为马拉美(S·Mallarmé)的诗剧《牧神午后》①所写的配乐，最初的设计包括序曲、幕间曲和终场的自由改编三个部分。后来，因为法兰西国家剧院认为马拉美的诗缺乏戏剧性而拒绝上演，德彪西才将序曲改写成独立的管弦乐作品。1894年12月22日，《牧神午后序曲》由“音乐民族协会”在巴黎哈尔科特大厅举办的音乐会上，同格拉祖诺夫、圣·桑、弗兰克等一些作曲家的作品首次公演，担任指挥的是瑞士指挥家古斯塔夫·多列(Gustave Doret)。多列在回忆那次首演的情况时说道:“大厅里座无虚席，鸦雀无声，此情此景，令人难忘”。“听众完全神魂颠倒了，我们取得了完全的胜利”。诗人马拉美对这部作品尤为推崇，说“音乐发展了诗的情感，并且还赋予它如色彩般动人的背景”。他在送给德彪西的一本《牧神午后》诗集的扉页上写道:“散发原始芬芳的森林之神啊，请倾听所有的光吧，倘若那神笛有灵，德彪西将在此

① 马拉美(1842—1898)，法国象征派诗人，诗剧《牧神午后》(1876)是其代表性作品。全诗请参看人民音乐出版社所编《音乐译文》1982年第三期。第140—144页，梁天培根据英译本重译的《牧神午后》。

把它吹响"。[1]

随着这首作品在越来越多的城市上演，它的音乐内涵、特别是透过音乐所散发出来的一种新的艺术观念和创作方法，便逐步为人们理解和接受。最早对这部作品的形式和风格提出详尽分析的阿尔布雷什(H·Halbreich)认为："这总共只有10分钟的音乐…启开了一个新的纪元，现代音乐就从此时开始"[2]。另一位评论家指出："《牧神午后序曲》的笛子给音乐艺术带来了新的气息；被废弃的与其说是展开的手法，还不如说是形式这个概念本身"，"这份总谱里所贮蓄的青春是取之不竭用之不尽的"。[3]对于这些产生于20世纪前半叶的评论，自然应当用历史的眼光加以审视，人们今天的现代音乐观念必定更加完善和具有分寸。但无论如何，《牧神午后序曲》独特的历史地位是必须承认的。正如它的标题所示，它的确是19世纪末的新音乐浪潮的前奏和序幕。

关于这首乐曲的意境，德彪西在最早出版的总谱序言中有一个简短的说明：《牧神午后序曲》"是对斯特凡·马拉美优美诗篇的一个很自由的解释。它绝无综述原诗的企望，而更像是由牧神在午后炎热中冲动起来的欲望与幻觉所构成的一幅幅移动而过的美丽幻景。牧神，由于追逐林中与水里的仙女们战战兢兢的逃避而疲惫，此时正陶醉于种种幻觉终成现实、他亦成为整个大自然主宰的梦境之中。"作曲家的这段表白，说明乐曲不是按一般的标题音乐来构思的，它完全不受诗剧情节的局限，而是以纯音乐的语言来表达"对诗的一个总的印象"。"诗意重于情节"，这正是印象主义音乐的显著特征之一。

《牧神午后序曲》的配器，使用了3支长笛、2支双簧管、1支英国管、2支单簧管、2支大管、4把圆号、2台竖琴和常备的弦乐编制。最后的十七小节中还加进了音高定为E和B的古式小钹(Cymbales antiques)。德彪西一贯喜好管弦乐色彩的清晰与透明，他愿意使每一件乐器的个性都得到生动的表现。在这首乐曲中，长笛的音色因可以和牧神的芦笛类比，具有独特的象征意义而倍受青睐。

音乐呈三部性结构，第一部分由长笛独奏的主题开始：

这个委婉动听的阿拉伯风格的旋律，是全曲的主要主题。它在长笛的中

[1][2] 唐塞弗尔(F·Tran cherfort)所编的法文版《交响音乐指南》第201页。法雅德(Fayard)出版社1986年版。

[3] 爱·唐斯《管弦乐名曲解说》(上)第486页，人民音乐出版社1988年5月版。



音区徘徊，朦胧、徐缓、悠长而又不乏灵巧，似古代的芦笛，若上界的声音，顿时把人带进了神话般的境界。这个主题在乐曲的第一部分中出现了4次，除第一次由长笛单独演奏之外，其他各次均置有不同的和声、配器以及不同的结构扩充。它似乎是马拉美诗剧中夏日午后那使人怠倦欲睡环境的暗示，但又像是牧神半睡半醒的朦胧神态的象征，同时也有似于在牧神幻觉中出现的仙女们一系列婀娜多姿的体态，时而清晰，时而模糊，介乎于梦境和现实的微妙感觉之间。

第二部分是一个展开性的中部，里面包含着两个性格不同的乐思。第一乐思是一个三小节的动机，由调式化的下行和上行音调构成，情趣活跃，是构成中部的基本材料：



音乐在经过了几次调性变化之后，又引进了一个热忱而抒情的曲调，这是中部的第二个乐思。以其旋律线起伏跌宕的特征而论，多少有些肖邦或马斯内(J·Massenet)风格的余影，这说明年轻的作曲家还处在个性化音乐语言的探索过程之中。



展开部中的这两种音乐材料，对照发展，互为补充，共同造就了一种热情、冲动、满足、恰似幻觉自由驰骋的音乐气氛。

第三部分是第一部分中基本主题变化重复原则的继续。开始，扩大时值的主题材料曾两次出现，但都是局部的、移调的，而且很快就被活跃紧凑的间插句打断，好像是再现前的准备。当主题材料第三次重现时才真正具有了再现的意味：回到了原调，结构也较完整，但和声、配器依然在变化，基本主题也依然有自如的结构延伸。音乐的情绪更为孱弱、疲惫，好似牧神在一阵阵幻觉兴奋过去之后的怠倦。在最后的几小节中，加弱音器的圆号同第一小提琴相结合所奏出的音调，像是长笛主题的最后一缕回声，产生了一种眷恋、惆怅、思绪潆洄的意境。德彪西曾解释说，那是马拉美诗意的余音和延续。《牧神午后》诗剧的最后一句恰好是这样写的："永别了，仙女们！我将去探望你们的幽灵。"

比利梯斯的三首歌 (Trois chansons de Bilitis) 声乐套曲

艺术歌曲是德彪西音乐创作的重要组成部分。从他涉足作曲的初期直至去世前两年，每个阶段都有一定数量的声乐作品问世。这些作品一般都是题献给作曲家的友人，总计有55首/套。就其创作成熟期的声乐作品来看，多是为波德莱尔、魏尔伦、路易斯、马拉美等象征主义者的诗歌谱曲。音乐语言的宣叙性很强，近似语调;笔触精巧、细腻，钢琴部分的和声及织体往往能体现出作曲家同一时期在音乐技法革新方面的探索倾向。

《比利梯斯的三首歌》作于1898年。歌词选自皮埃尔·路易斯(Pierre Louÿs, 1870—1952)1894年在巴黎发表的一部散文诗集《比利梯斯的歌》。这个诗集是路易斯根据一部古希腊的诗集整理翻译的，语言上具有亚历山大诗体的典型风貌。据诗人考证，比利梯斯是与古希腊著名女诗人萨福(Sappho)[1]同时代的一位女诗人，生活于公元前6世纪的东潘菲利亚。她来到了萨福居住的莱斯沃斯岛的米蒂利亚，向萨福学习歌唱和写诗。她留下的大量作品中，有30余首哀歌(élégie)最有价值，是关于比利梯斯与其女友穆纳西斯卡的友谊、与男青年利卡斯的恋情及诗人晚年感情生活的真实写照。德彪西选择了其中的三首为其谱曲。

第一首，"潘神之笛"(La Flûte de Pan)

歌词译意：

---

1 萨福(Sappho)，古希腊女诗人，生活在公元前610—580年左右，文笔优美，世代享有盛名。

在雅辛托斯节[1]的一天，他送我一支精美的芦笛[2];用白腊胶合，贴在唇边甘甜如蜜;他教我吹，我坐在他的膝上，我的心在战栗;他靠着我吹奏，那么轻柔，我屏住了呼吸。我们相对无言，紧紧依偎，我们的歌呼应着，双唇一次次在笛上相吻。天黑了，夜幕伴随着青蛙的阵阵歌声。母亲怎么也不相信，我是为寻找失落的腰带而误了回家的时辰。

从音乐上看，这是整个套曲中最朴素的一首。歌唱部分犹如述说，但又不乏抒情的诗意;钢琴部分对芦笛的音响、田野的蛙声以及恋人的激情等都有恰如其分的描绘;基于B利第亚调式的主题音调的使用及远关系平行和弦的对置方式，表明德彪西独具风格的和声语言已初具模样。

第二首，"发"(La Chevelure)

歌词译意:

他对我讲:"昨晚我做了个梦，梦见你的头发缠住了我;你的发啊，像一条黑色的项链围着我的颈，垂在我的胸。我抚摩它，就像我自己的发;愿我们永远如此相联，同一簇头发下唇依着唇，好比是两株月桂树同生一条根。啊，渐渐地，好像觉得，我们的身躯都融为一体，我成了你，你进入了我，似在梦里。"讲完了，他将双手经轻地放在我的肩上，凝视着我的双眼是那么温柔，我战栗着垂下了眼睛。

这首歌曲，从选题上与德彪西当时正在写作中的歌剧《贝利亚斯与梅丽桑德》第三幕中"我那长长的头发"一段是十分接近的，类似的题材还可以列举作曲家的钢琴前奏曲《亚麻色头发的少女》。通过对头发的描绘来表达对女性的赞美，或许也可以算作是德彪西创作方面的一个特点，尽管它不是主要的。《发》的音乐语言仍然是宣叙性的，但钢琴部分要比《潘神之笛》复杂，有大量七和弦、九和弦的平行使用，和声中的对位因素时隐时显，作曲家在尽力表达他内心深处的那些微妙的感情体验。

第三首，"水仙女之墓"(Le Tombeau des Naïades)

歌词译意:

我沿着霜盖的树林漫步，眼前的头发挂上了冰花，泥泞的积雪围着

---

① 雅辛托斯节(Hyacinthus)，希腊传说中的一美貌青年，被阿波罗误杀，血流之处盛开贝母花。后人在初夏以"雅辛托斯节"来纪念死亡，同时也是春天结束、夏日到来的标志，有似于中国的"立夏"。

② 芦笛(Syrinx)，中文称排箫。

檀香树。有人对我讲:"你找什么? ——这是萨堤罗斯(Satyres,林神)的足迹,那些交错的脚印像白色大衣上的点点窟窿。"又有人说:"萨堤罗斯死了,他和他的仙女们都死了。30年来再没有过如此令人讨厌的天气。你看见的只是山羊的足迹。啊,停下来,这就是她们的墓地。用铁镐打碎泉上的冰,奈雅德丝(Naiades, 水仙女)们曾在此嬉戏。取下冰凉冰凉的一大块,使它微微翘起朝向暗淡的天空,从这里看个仔细。"

音乐部分除继续保持前两首歌曲共有的宣叙性以及伴奏织体中格调统一的和声探求之外,旋律中的调式变化亦是显著的特点之一。第一段(第1—8小节)是建立在D音上的吉普赛大调与弗里吉亚小调的交替;第二段(第9—20小节)出现了相差半音的两个中心,分别为升C弗里吉亚调式和C利第亚调式;第三段(第21—32小节)开始有一个短暂的调性再现,但很快又经过一个全音阶的片断转移到#F调域;最后旋律的终结音是#D,而和声的根音则是#F,调式、调性的模棱两可正是这段音乐魅力之所在。

夜曲——三折交响音画 (Nocturnes, triptyque symphonique)

这部带女声合唱的交响音画通常标注的写作时间是1897—1899年,但实际上,它开始酝酿的时间更早,而全部完稿的日期则要晚一些。至少,在《牧神午后序曲》的创作期间(1892—1894),德彪西就向人谈到过他的一部名叫《黄昏三景》(Trois scènes au crépuscule)的管弦乐作品,其思路与后来完成的《夜曲》十分近似,不过,人们始终没有见过这部作品的总谱。1894年底,作曲家已正式提到《夜曲》的创作,当时的计划是为比利时小提琴家伊扎耶(E·Ysaÿe)写一部小提琴与乐队的作品,意境和标题均取自英国印象派画家惠斯勒(Whistler)的同名组画。不过,1899年完稿的《夜曲》,却是不包括任何独奏乐器的交响乐组曲。1890年12月9日,《夜曲》的前两个分曲"云"和"节日"在巴黎的"拉姆霍音乐会"上首演。人们听到包括"海妖"在内的完整《夜曲》,是在1901年10月27日的另一次"拉姆霍音乐会"。有史料证明,德彪西在1912年完成他的《管弦乐意象集》之后,还对《夜曲》的配器作过大的修改。

一提及"夜曲",人们会自然地联想到19世纪欧洲流行的、特别是肖邦在钢琴上创造性地发展的那种短小、自由、抒情并富于装饰风格的音乐形式。不过,德彪西的这部作品却别具一格,尽管他本人受肖邦音乐的影响颇深。他曾在一份音乐会的节目单上解释道:"《夜曲》的标题,在这里有更笼统、尤其有

更富于装饰性的含义。它并不涉及'夜曲'的一般形式,而完全是取义于这个词所提示的种种印象和奇特的光彩。"很显然,作曲家完全是从文学语言的角度来使用这个标题的。

副标题"三折交响音画"带有象征主义的鲜明印迹。"三折画"(triptyque)本来是指画在三块联在一起的画板上、而左右两联可以向中间折叠的一幅或一组绘画,德彪西用它为交响乐的形式命名,这就意味着要用音乐的手段去实现视觉艺术的某些目标。然而,音乐又如何能够作画呢? 它实际上只能通过音响来隐喻、暗示某些绘画的意境。"感通"(人体感官之间的知觉关联)与联想的效应尽管是很受限制的,但只要遣用得当,就会给艺术增添新的魅力。德彪西正是沿着这个方向去开辟自己的领地的。其结果,不仅产生了一大批独特、新颖的艺术珍品,而且也拓宽了音乐艺术本身的含义。

德彪西为《夜曲》的每一首分曲都留下了简短而不乏意趣的注解,循着他本人的思路来理解这部作品,应当说是有益的。

一、"云"(Nuages)

"这是天穹永恒的外貌,云层缓慢、凄凉地掠过,消失在那阴沉而泛着灰白的暮色之中。"

——德彪西

中板(Modéré),较自由的回旋曲式。由英国管陈述的主部主题,徐缓、郁闷、惆怅,它与木管、弦乐微弱的背景性短句映衬着反复展现,似乎暗示着缓慢移动的云层与天穹的永恒。



为了增强音乐的暗淡色彩,德彪西特意将小调音阶的第五级降低了半音($^\flat$F),构成了一种人工调式,这是作曲家以自己的创作推进作曲技法革新的优秀例证之一。

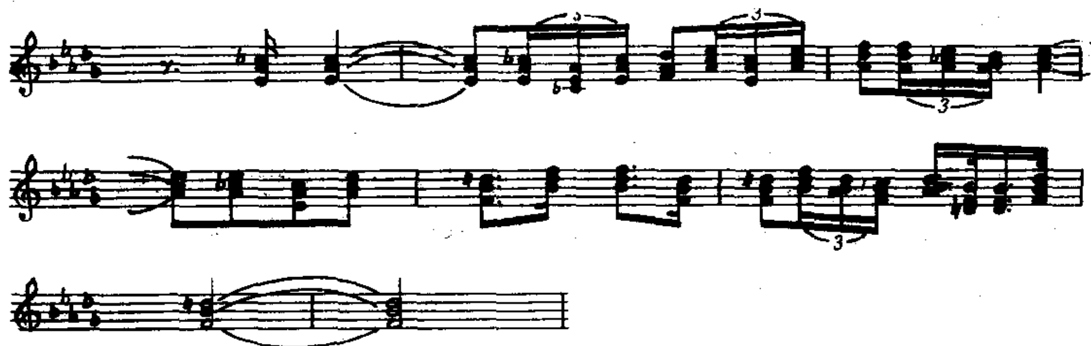
带有戏剧性力度增长的第一插部,建立在一个级进上行的三音组动机之上;它与五声性第二插部的清新、透明形成对比,象征着天色的变幻。尾声中,音乐材料逐步分裂,力度递减,好似云层在暮色中消散;定音鼓低沉的滚奏,若远处传来的雷声,预示着暴风雨将要来临。

二、"节日"(Fétes)

“这是空气舞蹈的动态和节奏，搀杂着阵阵突如其来的闪光；还有一段插曲，一个队列(耀眼而虚恍的幻影)穿过节日，又被淹没于其中；但背景保留着、持续着，始终是节日，是溶进那总体节奏之中的音乐与闪光尘埃的混合体。”

——德彪西

活跃而富有节律(Animé et très rythmé)，三部曲式，属德彪西管弦乐作品中最通俗易懂的篇章。A部建立在持续的三连音节奏之上。一个轻盈疾驰的单乐句主题在木管乐器中迅速地传递着，就像节日夜晚烟火的光束，将四周照得雪亮，各处都洋溢着欢乐的气氛。接下来是对比式的中段(B)：三支F调高音小号以整齐的和弦奏出了著名的“幻影”主题，神采奕奕、威武雄壮。从听觉中似乎可以感到有一个配有军乐的国民自卫军的队列穿过，又渐渐被淹没在蜂涌的人群之中。随着“幻影”的消失，再现部(A_1)闯入，一切又都恢复了开始的气氛。结尾的处理与《云》有些相似，材料分裂，渐弱，静悄悄地结束。



德彪西向来是热衷于大自然和风俗性题材的。他在《节日》中引进了军队的形象，也许不完全是出于“装饰”性的目的。自从法国在1870年的普法战争中惨败以后，一直存在着普鲁士兼并法国的政治威胁，在当时的法国知识分子中，普遍存有依靠法俄联盟抵御普鲁士人入侵的幻想。德彪西把法国军队的“幻影”表现得如此威严而生动，这不能说不是他爱国热忱的一种反映。

三、“海妖”(Sirènes)

“这是海，以及它无穷无尽的节奏。在那被月光披上银装的波涛中，还能听到海妖们神秘的欢笑与歌声。”

——德彪西

有节制的活跃(Modérément animé)，三部曲式。海妖(Sirène，译为塞

壬),希腊神话中长着女人头和鸟身的妖怪,传说住在意大利西南的一个岛上,常以美妙的歌声迷惑来往航船上的水手们投海。德彪西取用这个题材,完全不是为了叙事,而是要创造一个与前两曲完全不同的意境,这是神秘的大海之夜。音乐中使用了8个女高音和8个女中音,他们的演唱完全不用歌词,只作为一种特殊的音色融合在乐队里,象征着海妖们的歌声。乐曲的旋律清晰,结构简单,没有采用一般意义的主题发展方法,而是靠巧妙的装饰手段来维持音乐的变化。从某种意义上讲,这已经很接近于几年之后斯特拉文斯基在《春之祭》中处理某些俄罗斯短句的原则。

三个分曲连续演奏约需25—27分钟。

贝利亚斯与梅丽桑德 (Pelléas et Mélisande) 五幕歌剧

作曲家以比利时象征主义诗人梅特林克(M·Maeterlinck,1862—1949)的同名话剧改写的歌剧,1903年4月30日首演于巴黎喜歌剧院,麦萨杰(A·Messager)指挥。

法国著名的文艺评论家罗曼·罗兰曾说:"所有对法国感兴趣和想了解它的天才的外国人,都应当研究《贝利亚斯与梅丽桑德》。""它是处在艺术的一极,而《卡门》是处在另一极。"柏辽兹和比才的法国,是"英雄的行动,对理性的醉迷、欢笑,对光明的强烈向往。"而德彪西的法国则"全部是内在的,一切都沉浸在朦胧的暮色里,周围一片寂静。这是二重性的理想,阳光和薄雾形成了巴黎柔和、明亮的和雾气弥漫的天空。"(《今日的音乐家》,1908年)作为印象主义音乐在歌剧上的代表作,《贝》剧在艺术上的独创性也是空前绝后的。音乐总的情调含蓄、淡薄,表现手法简洁、细腻,沉默常常是一种极重要的表情因素。演唱部分是高度语言化的,歌词主宰一切,更近似于文艺复兴或巴罗克时代的宣叙调。场景或描绘性的音乐中有两种对比的因素:一种是瓦格纳似的"主导动机",但却瞬息万变,随时都在分裂或综合成新的材料;另一种是相对稳定、明确的语言,这是构成戏剧性表现的基本因素,每一场都在管弦乐色彩、和声、节奏等方面表现出各自的特殊风貌。这部歌剧在上演的初期尽管是毁誉参半,但人们却一致认为,作曲家出色地表现了他所希望表现的东西。今天,这部歌剧已经成了世界公认的20世纪经典作品之一。

[剧中人物]

阿克尔(Arkel)——阿莱蒙德国王,男低音

贝利亚斯(Pelléas)——国王的孙子,男高音

梅丽桑德(Mélisande)——少女，女高音

戈洛(Golaud)——贝利亚斯的异父兄长，男中音

珍妮维叶芙(Geneviève)——国王之妻，女低音

伊纽尔(Yniold)——戈洛的前妻之子，男高音

医生——男低音

[剧情概要]

第一幕

第一场：森林之中，戈洛打猎迷路，来到一个陌生的地方，见一个姑娘坐在泉水旁，像仙女一般。经再三盘问才知她叫梅丽桑德。戈洛劝说她同自己回家。

第二场：阿克尔的王宫，戈洛通过给贝利亚斯的信向祖父陈述了自己同梅丽桑德的婚事，并恳求得到承认，年事已高的国王原谅了戈洛。

第三场：宫堡前，梅丽桑德情绪苦闷，王后珍妮维叶芙竭力安慰她；稍许，贝利亚斯也来了，他们看见戈洛的航船出海，阵阵划船号子从海上传来。

第二幕

第一场：花园的泉水旁，贝利亚斯与梅丽桑德在此玩耍。梅丽桑德不慎将戈洛送给她的戒指失落在深不可测的水潭之中，此时正午的钟声鸣响，戒指失落预示着不祥的未来。

第二场：王宫中的一室，戈洛卧床；梅丽桑德坐在床边。戈洛是在打猎时坐马受惊撞在树上而负伤的，那正是戒指落水的时刻。戈洛见梅丽桑德闷闷不乐，百般劝解。无意中发现戒指丢失，遂责令贝利亚斯陪梅丽桑德连夜寻找。

第三场：岩洞前，贝利亚斯与梅丽桑德为了让戈洛相信戒指是掉进海里的，一起来到海边的这个岩洞前察看地形。岩洞里阴森可怕，笼罩着死亡的气氛。他们在阴暗角落里看见三个蓬头垢面的老乞丐，惊骇之中匆匆离去。

第三幕

第一场：宫中一塔楼的窗下。梅丽桑德站在窗口梳理头发，此时唱的“我那长长的头发”是整个歌剧中最动人的一段。贝利亚斯来向梅丽桑德告别，两个年轻人之间早已燃烧起了爱情的火焰。贝利亚斯拉不着梅丽桑德的手，于是就抱着她从窗上垂下的长发狂吻。戈洛走过看见此景，斥责他们“年幼无知”。

第二场：王宫的隧道中，充满着阴森恐怖的气氛。戈洛把贝利亚斯带到此

处，对他的越轨行为以示警告。

第三场：隧道口上的平台，戈洛明确地告诉贝利亚斯，自己已经知道他们俩的事，梅丽桑德快要做母亲了，贝利亚斯必须疏远她。德彪西说："这一场阳光灿烂，太阳偎在我们亲爱的母亲、大海的怀抱中——我希望这一切能给观众留下美好的印象。"[①]

第四场：宫堡前。嫉妒之火打破了戈洛内心的平静，他非常苦恼。此时他正躲在一处，举着他与前妻生的孩子小伊纽尔从窗口窥视贝利亚斯与梅丽桑德的隐情。孩子的天真无邪与戈洛的复杂心理形成了鲜明的对照，此为全剧最富于戏剧性的一场。

第四幕

第一场：宫堡中的一室，贝利亚斯与梅丽桑德在此相遇。贝利亚斯遵从重病垂危的父亲之命，将远出旅行。他与梅丽桑德约定当晚到花园中失落戒指的泉水边见最后一面。

第二场：地点同前一场。年老的阿克尔国王进来，他对梅丽桑德的不幸深表同情。但戈洛一见到天真无邪的妻子就怒不可遏，他将她推倒在地，揪着她的长发在屋里打转，百般折磨。

第三场：花园的泉水旁。小伊纽尔在石头缝中寻找失落的金球。远处牧羊人赶着一群羊由此经过，羊群的叫声突然停止，使人感到不祥的预兆。这个过场戏在演出中经常被删除。

第四场：景同前。贝利亚斯在泉边等待梅丽桑德，她来时天已渐黑。二人相互倾诉了藏在心中多日的恋情，同时也预感到自己的命运。戈洛躲在树后看见了一切，拔剑冲出，贝利亚斯毫不躲避，安然饮剑而亡，梅丽桑德在黑暗中逃走。

第五幕

宫堡中的一室，梅丽桑德平卧床上，阿克尔、戈洛和医生在一侧轻声细语。梅丽桑德醒来，戈洛求她宽恕，但必须讲出她与贝利亚斯是否真正背叛了他。纯真的梅丽桑德承认自己与贝利亚斯相爱，但并未有越轨行为，戈洛的逼迫则使她痛苦万分、濒临死亡。老国王救下了婴儿。看梅丽桑德已难于救活，为减轻她的痛苦，便吩咐医生帮助她安静地离开人世。全剧在寂静而神秘的气氛中结束。

① 《致亨利·勒霍德》，1894.8.28

海——交响素描三首 (La Mer, trois esquises symphoniques)

作于1903—1905年。1905年10月15日在巴黎"拉姆霍"音乐会上首演，卡米耶·谢维拉德(Camille Chevillard)指挥。

这部作品是德彪西的交响乐创作在风格和技巧上均臻至成熟的代表。关于海，作曲家曾有过丰富的生活积累：他父亲年轻时当过水手，幼年时期的德彪西就常为父亲所讲的那些离奇的航海故事所吸引，甚至还立志要做一个海员。后来，尽管他选择了音乐的道路，但多次的海上旅行亦使他对海的习性有了许多直接的体验。不过，最能激发他创作灵感的，主要还是当时的一些有关海的文学艺术作品。无论是特纳(Turner)的画，艾伦·波(Allan Poe)的诗，还是葛饰北斋(Katsuchika Hokusai)的装饰艺术，都使他产生过强烈的共鸣。他曾说，那些关于海的无限的艺术想象，"比真实更有价值，因为真实往往给人们以精神上的过重负担。"作曲家关于海的那些直接或间接的生活体验，无疑都是他创作交响素描《海》的思想源泉，是这部作品拥有强大生命力的一个重要原因。

从艺术上讲，《海》的创作具有更重要的革新价值。也许多数人都会认可这样的见解：德彪西的新艺术风格在《牧神午后序曲》、《夜曲》、《贝利亚斯与梅丽桑德》等作品中虽已崭露头角，但这些作品在技法上、甚至在个别的音乐主题上同前一个时代的某些瓜葛却也同样显而易见。这种现象尽管在许多艺术创作中都在所难免，但毕竟会有损于作品自身的完整和统一。然而，在《海》这部作品中就全然不同了。它从旋律、节奏、和声、配器以至乐曲的整体结构，无处不闪现着德彪西风格的独创精神，是地道的法国腔，是较彻底地体现"造型重于表情、诗意重于情节、直感重于理性"原则的印象主义交响乐。

《海》的三个乐章都有标题：

一、海上的黎明到中午(De l'aube à midi sur la mer)

这个乐章最初的标题是"桑儿奈尔岛美丽的海"(Sanguinaire,法国科西嘉群岛中的一个著名的花岗岩岛屿)，后来改成"海上的黎明到中午"，使人联想到同一自然环境中不同时辰的光色变幻，犹如莫奈的《草垛》、《卢昂教堂》组画一般，更富于印象主义的审美情趣。

本乐章由四个部分组成：序、两个中心段落和尾声。

序奏以缓慢的速度(très lent)开始，在低音提琴与定音鼓的B持续音上有

一个五声性的音乐背景。接着是高音小号与英国管八度奏出的海的主题，宽广、深沉、威严、神秘。



这个主题作为统一全曲的基本材料，在末乐章中又再度出现。序的结尾建立在五声音阶的基础之上，音乐清新，逐渐活跃，描绘红日喷薄欲出的海上黎明。

两个中心段落都不是人们所习惯的交响乐的传统构思。这里既没有篇幅长大的主题音调，也没有动力性的结构展开，可以感受到的多是些由各式各样的旋律碎片、节奏与音型化的和声背景交织而成的音响画面，运动的乐音反而透出一种静态的美感。第一个段落(第31—85小节)很像是波涛的闪光，木管声部上下起伏的五声性平行五度具有鲜明的东方色彩。第二个段落(第86—131小节)很富有节律。大提琴分四个声部奏出的动机，由于加进了带附点的三连音节奏而变得扣人心弦，生动地刻画了大海翻腾的景象。

尾声中(第132—141小节)，音乐又恢复了平静。大管、圆号与长号有一个合唱式的短句，庄严、肃穆而深藏威慑的力量。这个短句在不断的重复中增强力度，最后转接到第一个中心段落的五声性平行五度音型上，以强有力的乐队全奏结束这个乐章。

二、波之戏(Jeux de vagues)

本乐章是表现光在海浪上迅速的跳动与闪变，其意境是十分独特的。以这一乐章的音乐情趣和节拍构成(活跃的三拍子)而论，颇有“谐谑曲”的风貌；但曲式上却与传统相距甚远，基本上是一段接着一段地陈述；除了必要的连接和过渡，主要是靠意境的联系与笔触的一致来实现结构的统一。对于交响乐的传统结构模式来说，这无疑是一次大胆的突破和创新。

这一乐章更令人注目的是管弦乐音色的应用。在这里，《牧神午后序曲》、《夜曲》等作品中早已展现过的那种配器结构的清晰性仍然保持着，但这一次又增加了音色分解、流动的特征。众多乐器清晰的个性化音色，通过急速、流畅的声部交接或巧妙的重叠组合起来，构成了一些妙不可言的全新

音响。这实际上已经预示了日后"新维也纳乐派"点描主义的某些方法。7、8年后，德彪西在他的最后一部管弦乐作品《游戏》中又对此作了进一步的发展和应用。

粗略的结构分析也许有助于对音乐的理解：第一部分(第1—71小节)由三种不同的材料构成，以E大调为主，活跃，略显倦怠；第二部分(第72—162小节)是已有材料的变化和发展，第123小节处小号鸣响的大海主题把音乐推向高潮；第三部分(第163—218小节)由于返回E大调而颇具"再现"的性质，但突然出现的一段新的华尔兹又使音乐获得了新的展开；结尾(第215—261小节)，材料逐渐消散，力度衰减，音乐在清新而孱弱的意境中结束。

三、风与海的对话(Dialoque du vent et de lamer)

顾名思义，这个乐章是描写两种强大的自然力量之间的摩擦、冲撞以及妥协，很富有交响乐的戏剧性。音乐材料多取自第一乐章。当乐曲经过了第二乐章复杂的变化之后，再回到人们所熟悉的主题上，这不仅有助于对音乐的理解，而且也有强化统一的结构意义。德彪西对传统的三部性结构原则的运用，达到了出神入化的境界。

音乐是回旋曲结构，除了规模相当的前奏和尾声，中间有三个叠段和两个插部。

主部主题带有德彪西个人风格的鲜明印迹，悠长、柔顺，仅三个音就呈现出调式色彩的变异。这个主题在周期性的重现中不断地被中断、分割、引申；海的主题在第一插部中演化为豪迈沉稳的进行曲；第一乐章尾声中的合唱式短句在全曲结束之前获得了雄壮辉煌的发展，抒发了作曲家对大海的赞美与敬畏之情。



全曲演奏约25分钟。

钢琴前奏曲集　第一卷 (Préludes ler livre)

德彪西在19世纪末的最后10年已经是一位成熟的作曲家，但是，他真正

成为一个有历史影响力的钢琴音乐大师还是1903年以后的事。两卷《钢琴前奏曲集》就是他这个时期辉煌灿烂的钢琴创作中最有代表性的作品之一。

前奏曲作为一种独立的钢琴音乐体裁是从肖邦开始的。德彪西的钢琴音乐尽管深受肖邦影响,但他的这一套前奏曲(共24首)却与肖邦的大不相同。肖邦的24首前奏曲(Op.28)都是些无标题的作品,它们多是作曲家个人感情的泄露或突然捕捉到的某种意念的表达,十足的浪漫主义情调;而德彪西的每一首前奏曲都有非常具体的标题(尽管它们是标注在每首乐曲的后面),它们是通过音响来创造某种环境或气氛以展现作曲家自己的经历,多少带有些描绘写实的成分,浪漫主义的基调已经模糊不清了。另外,从音乐技法上二者亦有许多不同。德彪西前奏曲的旋律、和声、织体、曲式等表现手段,都是经过了自《贝加玛斯克组曲》以来近20年的潜心探索、锤炼而成的十分独特而成熟的音乐语汇,这些手段无论被后人用在什么地方都会让人感到面熟。如果一定要在两者之间作一个艺术成就的比较,德彪西的前奏曲肯定是要胜于前者的。

《前奏曲集》第一卷作于1909年12月至1910年2月之间。其中除《西风所见》、《中断的小夜曲》、《被淹没的教堂》三首没有标明具体写作日期之外,其他均有标注:《德尔斐舞女》(1909.12.7)、《帆》和《平原的风》(1909.12.11—12),《阿纳卡普里的山丘》和《雪中足迹》(1909.12.26—27)……,最晚完成的是《帕克之舞》(1910.2.4)。第一卷完成的时间距第二卷尽管只差两年,但仍然可以看出在音乐技法上前者更接近传统。最后还应提到的是:德彪西所有钢琴曲的表情标记都是十分精细而且是法国化的,演奏或欣赏这些作品必须非常仔细地阅读乐谱上的一切符号和文字,以确保对作品的准确理解。

一、"德尔斐舞女"(Danseuses de Delphes)

德尔斐(Delphe)又译"泽尔菲",希腊古城,位于地中海科林斯湾北岸9.6公里处,是古希腊最重要的阿波罗神殿的遗址所在地。德彪西受卢浮宫展出的关于神殿断壁上一组女子三人舞浮雕照片的启发而作此曲。音乐上的直接启示,可能还有同代人萨蒂的钢琴曲《三首吉姆诺佩迪》(1888),德彪西1897年曾经把其中的两首改编成管弦乐曲。

本曲始终保持着徐缓庄重的单一情调,平稳而近于呆滞的节奏更增添了音乐的宗教气氛。乐曲的主体部分(第1—20小节)是一个没有再现的单二部曲式,后面的十一小节可算作稍微长大的尾声。在降B大调的基本框架中,和声

语言由自然调式逐步向多调式的综合结构演化。尾声中一系列大三和弦的平行以及增三和弦的应用,都是作曲家为了色彩性的和声表现而精心设计的。

二、“帆”(Voiles)

一般认为:“帆”是一幅海港夜景的音画,船儿随着微波轻轻起伏,白色的帆在宁静的水面上晃动着……但德彪西本人却反对过于自然主义的解释,他曾声言“这不是一幅沙滩的照片,也不是八月十五寄送友人的明信片”。也许可以从“Voile”这个法语词汇的多种含义上来理解这首乐曲的意境:一方面,能观看帆船的海滩是非常冷清偏僻的;另一方面,音乐中模糊不清的光的感受,正好与Voile的另一层含意“幔”、“薄纱”等词相吻合。对这首乐曲的解释还是抽象些为好。

从音乐技法上讲,本曲是典型的“德”氏风格: 在全音阶上建立起来的对位结构潇洒飘逸;中部六小节五声音阶的插段既起到调式色彩的变化,又使音乐的情绪有了一个小的高潮;传统的调性观念在这里已发生质的变化,调性中心是由低音持续音降B给出来的。

三、“平原的风”(Le vent dans la plaine)

本曲的标题也有“原野上的风”的译法。在法语中,“平原”与“原野”属同一词汇;不过,按中国人的理解,译成“平原的风”也许更为确切。因为作曲家在这里所表现的是那种极轻微的、不知来路亦不知去向、只是偶尔的几声嘶鸣引人注意的风,这种自然现象是人们在平原上才可以经常感受到的。

德彪西用托卡塔织体来表现风的形象,乐谱上注明要“尽可能轻盈”地演奏,这就使托卡塔这种传统的钢琴技巧形式带上了朦胧漂浮的色彩,钢琴的表现力无疑得到拓宽。

乐曲呈三部结构,降B弗里吉亚调式为基本调性。从A段及其再现部分的音乐中可以看到作曲家对调式综合技巧的敏感和成熟应用。中段由基于不同全音阶的颤音织体引入,两组大三和弦引人注目的跳跃使音乐达到高潮,这似乎是平原上旋风乍起的象征。

四、“声音与芳香在夜空回荡”(Les sons et les parfums taurnent dans 1'air du soir)

标题是法国象征主义诗人波德莱尔(Ch·Baudelaire)的诗集《恶之花》中的著名诗句,它暗示了一种声色淫逸的气氛。德彪西早在1890年就曾以《波德莱尔的五首诗》为题,发表过他为这个集子中的几首诗谱写的歌曲。20年后,他又回到了这个主题上,而且决定用纯音乐的手段来表现它。问

题是音乐究竟如何表现芳香？这是一个美学上的难题，象征主义者是以“感通”——即人体感官相互关联的理论来解答这一问题的。德彪西也许是想实践一下这种理论，试图在自己的音乐中以浓厚滞重的和声音响暗示出芳香的嗅觉体验，这无疑是一种大胆的探索之举。但最好还是撇开这些纠缠不清的理论问题，平心静气地倾听。那样，将不难发现这是一首极富诗情画意和创新精神的杰作。

音乐的基调是“中板”(和谐而柔顺地)。开始两小节是核心材料的呈示;A大调，但通常意义的“属”和弦却取“减小七”结构，这已预示了后面独特的调性变化;弧形的织体缓缓展开，确有几分声音与芳香在夜空回荡的意味。在音乐的发展中，核心材料多次出现，但已不是一般意义的再现，而是些带有不同的自如延伸部分的新结构，这正是德彪西自《牧神午后序曲》以来所潜心探索的那种曲式原则的体现。主音A不时在低音出现以提醒人们调性的存在。但它的上层结构已全然没有了“功能”和声的陈腐气息，和弦(无论是协和的还是不协和的)多是在纯音响的意义上被选择使用，完全被一种新的、成熟的语言逻辑所支配。结尾中平行四六和弦与主持续低音构成的短句“如远处的号角”，既增加了诗意也强化了调性，表明作曲家与传统音乐的联系仍然是根深蒂固的。

五、“阿纳卡普里的山丘”(Les collines d'Anacapri)

阿纳卡普里是意大利那不勒斯湾南部卡普里岛上的一个小镇，附近有许多山丘，风光绮丽，是著名的旅游胜地。德彪西以那里的风情为题创作了这首乐曲。

全曲由三个部分组成。短小的前奏(第1—12小节)并置了三种材料：B为中心的五声音列，跳跃下行的刺耳笛声，琶音和弦暗示的牛铃声。作曲家以简洁准确的笔触为听众勾画了小镇的环境。乐曲的主要部分(第12—65小节)包括了四首民歌似的曲调，在塔兰泰拉的节奏背景下，它们从不同侧面揭示着那不勒斯人的性格：淳朴、粗犷而又不乏温情。第三部分(第66小节以后)重现了两首歌调之后便很快进入尾声，同质材料静态重复所产生的单一色彩，似乎是暗示那不勒斯海湾耀眼的阳光和永远碧蓝的天空。在德彪西的钢琴作品中，像《阿纳卡普里山丘》这样纯净爽朗的风格还是不多见的。

六、“雪中足迹”(Des pas sur la neige)

这是一首情调伤感而凄凉的乐曲。有一个倚音构成的固定音型贯穿全曲，作曲家要求“这个节奏必须具有忧伤、冷峻的绘画背景一样的音响涵义”;

它同一个断断续续、音域狭窄的旋律结合在一起，形象地表达了一个若在无边的雪地中举步艰难的人的孤独、凄凉、疲惫、伤感的心境。结尾的调子似乎明亮一点，但作曲家指出那只不过是“一丝温情而伤感的悔恨”而已，留下的仍是痛苦和悲哀。

乐曲由一个单二部曲式加一个结尾构成;d小调为基本调性，但涉及到丰富的调式变化;第二段中通过同中音关系引入了降D密克索里底亚，使旋律与和声在调性上都获得了远关系的发展。

七、“西风所见”(Ce qu'a vu le vent d'ouest)

欧洲的西风，是来自大西洋的强大海风，它与柔顺怡人的《平原上的风》相比较，真有天壤之别。德彪西以《西风所见》为题，是想通过西风的“眼睛”来诉说大西洋的狂风巨浪，进一步表达他在交响素描《海》中早已显露过的那种对海的崇敬畏惧之情。不同的是，这一次不是依仗庞大的交响乐队，而是靠经过自己熔化提炼过的李斯特似的华丽高超的钢琴技巧来表达的。从乐曲的三个段落以及尾声中，可以看到多种的音乐材料在琶音、颤音、震音、八度分解、左右手交叉、全音阶、多调性等技法的装扮下，生动地刻画了海上的风云变幻。前奏曲《西风所见》不失为德彪西钢琴曲中气势宏大、感情强烈的优秀篇章之一。

八、“亚麻色头发的少女”(La fille aux cheveux de lin)

德彪西早期的创作(包括钢琴曲在内)是偏于歌唱风格的，这首前奏曲显然是回到了他早期的风格上。调式化的歌唱旋律略带几分阿拉伯色彩，伴奏式的钢琴织体佐以单纯的调式和声，成功地勾画出一位年轻娟秀的淑女的形象。它的艺术魅力完全弥补了它作为器乐曲形式过于简单的缺陷而获得了广泛的声誉。与本曲有直接联系的事，也许应当指出作曲家1881年以《雅娜》为题谱写的一首歌曲，歌词与本曲的标题均出自诗人利尔(L·Lisle)的诗集《苏格兰之歌》。

乐曲为单三部结构，行板，非常安宁与富于温情(Très calme et doucement expressif)。在旋律与和声的调性结构中，可以清晰地看到降G依奥尼亚调式与同主音密克索里底亚的交替和向降E依奥尼亚的转调。

九、“中断的小夜曲”(La sérénade interrompue)

这是一首典型的西班牙风情的音画，可以与戈雅的夜景画《随想曲》相比;也有人说这是一个音乐故事，注释的版本形形色色。法国钢琴家柯托(A·Cortot, 1877—1962)所理解的是“街上有无数的事件来打断我们那位可

怜的‘唐璜’的情歌”[1]。俄国音乐学家让克莱维奇(V.Jankélévitch,1903—)则认为那是表现“同一段吉它前奏无数次地重新起头，同样狂热的即兴演奏，以及在小夜曲刚刚开始的地方(expressif et un peu suppliant)冷酷无情地、剧烈地扭动着脖子，而且还要坚持用降b小调。”[2]而德·法亚(M.de Falla)的解释则是说“两位小夜曲的奉献者在争夺一个美丽姑娘的欢心，而她则躲在她的窗户的铁花冈后面，窥伺着风流骑士的争斗”。[3]

乐曲近乎于均等地分为三部分，但这不是一般的A、B、A的三部曲式，而是以小夜曲的两次中断来划分的结构。德彪西为模仿吉它的音响，不仅使用了吉它常用的音型，甚至音域也限制在三个八度以内。另外，茨冈调式的运用也是极有特点的。音乐所反映的是德彪西内心的古伊贝利亚人的世界，相似的音乐形象在后来的“管弦乐意象集”《伊贝利亚》中还可以看到。

十、“被淹没的教堂”(La cathédrale engloutie)

法国西北部的布列塔尼半岛(Bretagne)有一个关于伊斯城(YS)[4]被大海吞没的古老传说：国王的大女儿因忌恨妹妹的爱情而通敌，她盗走了防波大堤的钥匙并打开了闸门。海水涌入，伊斯城毁于一旦。天主为了告诫后人，不时让伊斯城的教堂露出水面以示教训。拉罗(E·Lalo)曾以此题材写过一部歌剧《伊斯王》，德彪西的这首前奏曲则是专门描写教堂从海中浮现的幻景，可算是歌剧的音乐续篇。乐曲包含了七个八度的宽广音域、从pp到ff的力度起伏、现代的块状和弦到古老奥加农的五度结构、钢琴化的织体到类似交响乐队的雄厚音响，确属是前奏曲第一卷中构思最宏伟、发展最充分的篇章。

全曲由五个段落组成。第一段(第1—15小节)，极度地宁静。在左右手持续和弦的广阔空间中缓缓移动的空五度和声，“如轻轻发响的雾”，时而还掺杂着从海洋深处传来的钟声。第二段(第16—27小节)，加强了音响密度的右手和弦，像“渐渐地透过雾气”越来越近的钟声;左手在低音区弹奏的三连音分解和弦略带神秘的骚动，暗示着海底的教堂在缓缓上升，最后终于露出水面。第三段(第28—46小节)，乐曲的第一个高潮。在C的持续低音之上，双手演奏的平行和弦音响“洪亮，但不僵硬”，人们似乎听到了古老教堂管风琴的鸣响。第四段(第47—71小节)建立在升G的持续音上，第一段中的旋律在此重现;音乐

①② 引自F·R·Tranchefort主编的《钢琴音乐指南》(Fayard 1986年版第310页)。

③ 引自F·R·Tranchefort主编的《钢琴音乐指南》(Fayard 1986年版第310页)。

④ 古代传说中的YS城位于Douarnenez海湾的开阔地，大约于公元4、5世纪时被大海淹没。

从“富有表情而又克制”的默祷，逐步发展成明亮的颂歌，构成了全曲的第二个高潮。第五段(第72—83小节)是第三段管风琴旋律的一缕回声，但织体减薄、音区降低，还增加了骚动不安的固定低音，音乐“漂浮而低沉”，如教堂慢慢地沉入海底。短小的结尾(第84—89小节)引用了第一段的部分材料，教堂隐去，大海又恢复了雾气笼罩的宁静。

十一、“帕克之舞”(La danse de Puck)

帕克是中世纪英格兰民间传说中喜好恶作剧的顽皮小妖，莎士比亚《仲夏夜之梦》中的重要角色。他能施展法术使夜行者迷路、牛奶溢出，变成各种形态去吓唬人们……德彪西受莎翁戏剧的启迪而作此曲。但乐曲并不是某些戏剧情节的复述，而是从性格和神态上去刻画这个淘气的小精灵，这正是音乐擅长的领域。

全曲可分八段，有三种基本材料自由地贯穿其中：音乐开始时单音陈述的符点主题、带装饰音的八度跳动的和弦(第18小节起)和歌唱性的抒情主题(第32小节起)。整个乐曲语言机敏、节奏明快、和声变化莫测，成功地表达了帕克顽皮、机敏而不乏人情味的性格。音乐中不时出现的号角声(第6小节)，颇似于韦伯的歌剧《奥伯农》中的某些音调。乐曲结尾两小节的上行音列是^{b}A、A、^{b}B三个调域音阶的混合，这种自由的调性手段在德彪西成熟期的作品中是常见的。

十二、“游方艺人”(Minstrel)

Minstrel是英语词汇，其主要含义是指欧洲12至17世纪游串各地，以变戏法、耍杂技、讲故事和表演世俗音乐为生的艺人。德彪西创作这首乐曲更直接的启示，可能来自于19世纪从英国或美国传到巴黎的黑人游唱团的表演。当时，人们在夜总会、在街头常常可以欣赏到这样的节目。

音乐活跃而风趣，G大调，$\frac{2}{4}$拍。结构上是德彪西常用的方式：首尾的段落彼此呼应，中间是若干插段(这首乐曲中共有6段)的自由连接，这种形式正好与丰富多彩的街头表演过程相符。特别应当指出的是第五插段的锣鼓声(quasi tamburo,第58小节起)是非常地道的中国鼓点，这样的材料，也许是德彪西在巴黎万国博览会上倾听东方音乐时所获得的。

游戏 (Jeux) 诗情舞蹈

德彪西应佳季列夫的俄罗斯芭蕾舞团之约而作，于1912年下半年至1913年初完成。1913年5月15日首演于巴黎香榭丽舍剧院，舞蹈编导是尼金斯

基(Nijinski)。

1913年是巴黎的艺术舞台成果丰硕的一年,《游戏》公演后的两个星期(5月29日),佳季列夫的芭蕾舞团又推出了斯特拉文斯基作曲的另一部舞剧《春之祭》。若与《春之祭》轰动性的社会效应相比较,公众对《游戏》的反应是相当平淡的。但是,历史对于真正的艺术杰作是不会长期遗忘的。随着时间的推移,人们越来越认识到,德彪西这一部最后的管弦乐巨著,对20世纪的音乐创作有着极其重要的预示性。

舞蹈的情节是极其简单的:"某公园内,黄昏时节,一枚网球丢失;先是一男青年、后又有两位少女急出寻找。他们被巨大路灯人为地射出的光焰笼罩着,富于幻想的闪光使他们产生了儿童游戏的意念:他们互相躲藏、寻找、追赶、争吵和毫无道理地生气;夜是温暖的,天空浸染在柔和的光线里,他们互相拥抱在一起,但是,甜蜜的时刻却被另一枚不知从何处扔过来的网球所打断,也不知道那是谁的恶作剧。突然而又使人惊异地,男青年和他的两位女友都消失在夜晚公园的深处。"(佳季列夫关于《游戏》的剧情简介)

《游戏》的音乐与作曲家以前的创作相比较,在风格和技法方面都有了一些显著的发展。音乐一段接着一段,结构上近似于回旋曲;但其主部主题又是开放性的,就像剧中人物的行为那样常常出现使人意料不到的变化和发展。音乐的基本材料都是些零碎短小的片断,可以称它们是"微型动机",始终处在不断的变化之中,几乎没有过原样的重复。可以感到A大调中心的存在,但若即若离,和声的多变性不断地动摇着音乐的调性。节奏的设计异常精巧,$\frac{3}{8}$拍子的基本韵律不时地被打断,跳跃的节奏与青年人富于儿童性格的舞姿十分吻合,同时也与网球在场内蹦蹦跳跳的形象相呼应。

给听众印象最深的还是它的乐队写作。作曲家采用了4支双簧管、4支圆号、4支小号、3支长号、钹、定音鼓、钢片琴、两台竖琴和常任编制的弦乐。在音乐进行中,"微型动机"常常结合着和声与调性的变化,不断地从一件乐器迅速地转移到另一件上,形成了一种音色上的奇特运动。就像是从乐队整体中自然而然地撒落出来的阵阵音雨,在时间和空间上点缀着音乐的画面。法国当代的音乐大师梅西昂曾经评述说:"这是管弦乐的马里佛情调(Marivaux,法国18世纪喜剧作曲家喜好精细的爱情心理描写)。"《游戏》的音乐,正是由于它在乐队音色上的大胆处理,为日后"点描派"的革新找到了依据而具有了现代音乐的预示性。

(杨通八)

德·法雅
(De FALLA, Manuel)

西班牙作曲家。1876年11月23日生于卡第斯，1946年11月14日卒于阿根廷阿尔塔格拉西亚。

法雅自幼随母亲学习钢琴，10余岁时曾从本地的两位音乐家学习和声。在他17岁那年听了一系列交响音乐会之后，立志要当一名职业作曲家，并创作了一些室内乐作品，参加当地的比涅格拉私人音乐会演出。90年代末入马德里音乐学院，随丁·特拉戈学习钢琴，两年后以优异的成绩毕业。随后，他从事西班牙传统喜歌剧“萨苏埃拉”的创作，虽然几部作品都不很成功，但对他掌握民族风格、积累创作素材和创作经验却大有裨益。1902—1904年，法雅从西班牙音乐学家、20世纪西班牙民族乐派创始者佩德雷尔(F·Pedrell 1841—1922)学习作曲。在此期间，他在佩德雷尔指导下认真学习了西班牙民间音乐，尤其是对南部的安达卢西亚音乐进行了深入的研究，这对他以后的创作道路产生了决定性的影响。1905年，他以两幕民族歌剧《人生朝露》获得了西班牙皇家艺术学院大奖(当时未能演出，后经修改于1913年4月1日在法国尼斯首演)。在以后的两年中，他在马德里教钢琴。1907年夏他来到向往已久的巴黎，从P·杜卡斯学习作曲和配器，并进行创作演出活动，其作品深受法国听众的欢迎，其中的《四首西班牙钢琴曲》(1907—1908年)还由作者自己于1911年在伦敦的一次音乐会上演出。在巴黎的7年间，他得到了德彪西、拉威尔等作曲家的友谊和帮助，广泛接触了许多国家具有民族风格的音乐作品，这些都对他产生了很大影响。1914年第一次世界大战爆发后法雅回到了马德里。他的代表作，如芭蕾舞剧《爱情与巫术》(1915)、《三角帽》(1919)，钢琴与乐队《西班牙花园之夜》(1915)和钢琴曲《安达卢西亚幻想曲》等相继上演，在国内外引起广泛反响，奠定了他作为当代最重要的西班牙作曲家的地位。从1919年至1939年，法雅居住在格拉纳达。在那里，他相继完成了室内歌剧《佩德罗先生的木偶剧》(1922)和《羽管键琴协奏曲》(1926)，并开始了戏剧康塔塔《阿特兰蒂达》的创作(未完成，他逝世后由其学生E·阿尔夫特续完)。在此期间，他还经常到欧洲各国旅行演出自己的作品，获得了广泛的国际声誉。1939年他应设在布宜诺斯艾利斯的西班牙文化学院之聘，赴阿根廷指挥四场他的作品音乐会，大获成功。随后他被说服留在阿根廷，直至逝世。

法雅的音乐有着鲜明的风格特征。在调式方面，主要运用安达卢西亚音乐中典型的弗里吉亚等调式，并常把多种自然调式加以横向或纵向的组合。在和声上运用调式半音体系，常具有复合调式或多调性的效果，但多数作品的最后终止，则仍保持单纯的三和弦形式。法雅的旋律通常在一个狭小的音域内活动，这方面遵循着西班牙的传统;他也用纯器乐作品的旋律样式，经常在固定持续声部中暗示吉它的技术;他的旋律，其热情和集中甚于流动和开展，在进入高潮时则能达到震撼人心的效果。他的节奏是多样而复杂的，节奏是他构成曲式的重要因素，他还喜用节奏对位的方法，使音乐更为丰富。在配器上虽然更多地受到现代法国乐派的影响，但在本质上是独特的，他喜欢音色的对比，管弦乐手法既丰富多样，又纤巧轻盈，在效果的准确与精巧性方面，堪与拉威尔相媲美。综上所述，法雅将自己的艺术植根于古老而富有特色的西班牙文化中，同时广泛吸收外来音乐文化，将近现代技法与民族传统熔为一炉，形成了自己独特的风格，并为发展现代的西班牙民族乐派做出了不可磨灭的贡献。

爱情与巫术 (El Amor Brujo) 独幕芭蕾舞剧

作于1915年。同年4月15日首演于马德里拉腊剧院。编剧: 马丁内斯·谢勒，主要演员:帕斯托拉·因佩里奥。1927年5月22日，这部经过扩充修改的舞剧在巴黎凡尔赛宫中的歌剧厅重新上演，由当时最著名的西班牙舞蹈家阿亨蒂那和埃斯库德罗扮演主角，演出获得极大成功。此后的演出均依据这个版本。

舞剧取材于安达卢西亚的吉普赛传说。剧情梗概如下: 坎德拉是一位年轻美貌的吉普赛女郎，在她丈夫死后，一个名叫卡梅洛的英俊少年爱上了她。但她的亡夫是个善于妒忌和放荡的家伙，每当卡梅洛和坎德拉约会时，亡夫的幽灵就会来骚扰他们。卡梅洛终于想出了一个战胜幽灵的办法: 他劝说坎德拉的女友卢西亚，要她设法使那个幽灵转而向她求爱。卢西亚出于对女友的感情欣然允诺。第二天夜里，当坎德拉与卡梅洛见面时，幽灵又出现了，但被在场的卢西亚的魅力所诱惑，于是热烈地向卢西亚求爱。当幽灵缠住卢西亚时，卡梅洛抓紧时间向坎德拉表明心迹，他们相爱了，紧紧拥抱在一起。爱情的力量战胜了邪恶与死亡，幽灵终于隐没消逝，永不复现。

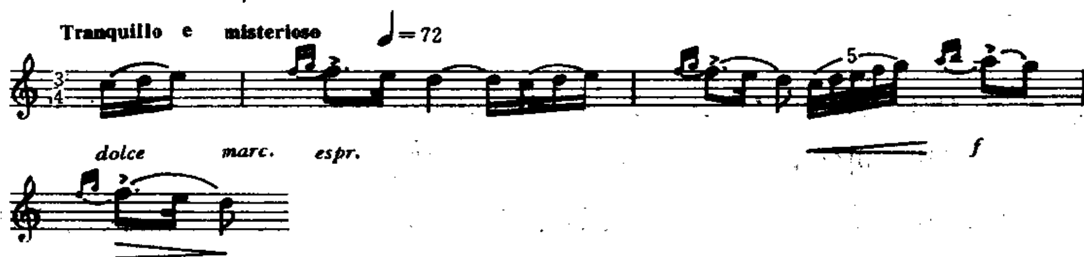
舞剧的音乐打破了传统的形式，加入了次女高音(或女中音)的独唱。全部音乐由连续演奏的十三个部分组成:

一、引子与场景。舞剧音乐在小号、木管和钢琴的高音区旋律开始。这个以长时值音符与连续附点音符相结合的尖叫的音响，用来象征那个妒忌的幽灵的暴怒：



这一旋律在以后的场景中曾以原形或变形多次出现。

二、山洞里：夜间。这一段从低音弦乐器颤音弱奏加上圆号、大管、单簧管在低音区强弱不等的交替演奏开始，渐渐扩展至乐队的高音区，描绘了夜间惊恐不安的气氛。然后由独奏双簧管在五度叠置的和弦背景上奏出了一段悲诉性的多利亚调式旋律：



三、悔恨的爱情之歌。女声独唱，表达了坎德拉亡夫的妒忌心理。歌中唱道："啊！失却这可恶的吉普赛人，我似神失又魂丧。坎德拉你欲火旺，地狱烈焰也热不过我妒忌的热血满腔。啊！流水潺潺响，是想把话讲？啊！为爱别人他把我忘！"①

四、幽灵出现。这是一段描绘性的音乐。加弱音器的、快速的小号旋律代表着坎德拉的亡夫幽灵神秘而恐怖地出现了：



① 各段中的歌词译文，引自爱·唐斯著《管弦乐名曲解说》中的《曼努埃尔·德·法雅》篇(谷文娴译，人民音乐出版社1988年5月版)。

五、恐怖之舞。在中低音弦乐器的附点节奏的伴奏下，由加弱音器的小号与独奏双簧管交替奏出了幽灵动机的变形。稍作展开后，小提琴与长笛奏出含颤音的、由一系列短句构成的旋律。随后，幽灵主题在木管组重新响起，随着乐器的增多，力度的加强，恐怖的气氛越来越浓，坎德拉的心情也越发恐惧不安。

六、魔轮：渔夫的故事。这是一段安静的间奏曲，幻想性的抒情曲调在舞剧初稿中本是一首女声独唱曲。

七、午夜：巫术。由钢琴和乐队模拟得惟妙惟肖的钟声敲击了12下，表明了午夜的到来。由木管和钢琴发出的颤栗声，描述了巫术的情景和气氛。

八、火祭舞。此曲是坎德拉为了驱除鬼魂而举行的火祭舞蹈的音乐。这首舞曲是整部舞剧最著名的一段，它已改编为钢琴独奏曲，常在音乐会中单独演奏，深受听众欢迎。音乐开始，中提琴和单簧管的颤音，显示出神秘的气氛；接着，双簧管奏出了具有安达卢西亚吉普赛风格的第一主题：



这个主题经过木管和弦乐的重复演奏后，在中提琴、单簧管颤音和钢琴粗犷的伴奏之上，圆号和第一小提琴奏出了由第一主题后半变形而来的第二主题。不久，长笛和小提琴又奏出了更为热烈的第三主题。随后，音乐从头反复，进入第三主题后铜管演奏主旋律，使乐曲达到高潮，并在狂热的气氛中结束。

九、场景。这段音乐由第二段山洞中的悲诉性旋律变形组成。

十、鬼火之歌。女声独唱，曲调近似西班牙民歌，由单二部曲式的反复构成。歌词如下：

爱情像鬼火，你逃它就追。
爱情像鬼火，你进它则退。
可恨双眼乌而黑，追向鬼火为一窥！
可恨心儿已破碎，愿在火中烧成灰！
爱情像鬼火，瞬息即消溃。

十一、哑剧。音乐由三部分组成：第一部分是引子的变化再现。第二部

分,大提琴独奏呈示出一段亲切温柔的旋律,暗示着坎德拉的新情人卡梅洛的到来;随后,在整个乐队伴奏下,第一提琴和中提琴重复了这一主题,使音乐形象得到深化。第三部分的前半段,引子旋律再次出现,象征着幽灵的干扰;后半段再现了卡梅洛主题的一句,音乐在平静中结束。

这段哑剧音乐以其第二部分甜美动人的旋律,特别是富有地方色彩的$\frac{7}{8}$节拍,深深地吸引了听众,并因此常常在音乐会中单独演奏。

十二、爱情游戏之舞。这段舞蹈表现坎德拉的女友卢西亚,受卡梅洛之托与追求她的幽灵调情的场面。音乐以纯器乐与独唱两种形式交替对话式地呈现,整段乐曲由变化重复的两大部分组成。声乐旋律中运用了不同类型的弗里吉亚调式。其歌词如下:

你是那坏吉普赛人,
有一个吉普赛姑娘爱过你,
她的爱情你配不上,
谁叫你背信弃义另求新欢?

我是声音咒你命运,
我是火燃烧你身心,
我是风儿催你叹息,
我是大海淹你灭顶!

十三、终曲:晨钟。爱情和黎明驱走了幽灵和黑夜,由小钟和乐队奏出的爱的钟声响彻云霄。其中插入的歌声唱道:"东方已经泛白,唱吧,钟声!唤我幸福回来!"乐曲的最后,代表卡梅洛的主题再次响起,整部舞剧音乐在单纯而丰满的A大三和弦中圆满结束。

全曲演奏约25分钟。

西班牙花园之夜 (Noches en los Jardines de España) 钢琴与乐队

作于1909—1915年。1916年4月在马德里首演。法雅受德彪西和拉威尔的影响,用印象主义手法写作此曲,作者自称为"交响印象"。他指出:作品按照一种明确的构思来处理调性、节奏和主题素材,这样做的目的,无非是要唤起人们对某些场合、某些感觉以及某些情绪的联想。音乐不是描写性的,只不过是有所表现。音乐素材取自安达卢西亚,但很少以原始形态出现。本曲对钢琴独奏者,要求着协奏曲般的艰深技巧,但与一般协奏曲不同,钢琴只是作为整

个乐队中的一个主要乐器。

全曲由三个乐章组成,第二、三乐章连续演奏。

第一乐章,"在海奈拉利菲宫"。海奈拉利菲宫是13世纪格拉纳达摩尔统治者的离宫。这里有装饰华丽的阿拉伯式花园,是格拉纳达最旖旎迷人的地方,群花争艳,香气四溢,夜晚在凉台上可以眺望满天繁星,夜景神秘静谧。法雅用当地的民间音乐风格的主题来暗示一种东方色彩的背景。这一乐章大致可分为四个部分:第一部分(1—9)为主题的呈示及初步发展。主题由中提琴靠近琴马处用震音奏出,这沙哑的音响暗示了南国之夜的迷人气氛:



钢琴加入后,运用各种发展手法将这主题作了多种的变形与延伸。经过9的过渡,音乐进入第二部分(10—15)。它的曲调以弧形的音阶上下行方式构成,音乐从安静逐渐发展为闪电般的音响。第三部分(16—19)的节拍变换较多,舞步比较深沉。第四部分(20—25)是主题在钢琴上的再现,在音乐达到高潮后转入宁静的尾声结束。整个乐章表现了富有诗意的各种自然夜景的变幻。

第二乐章,"远处的舞蹈"。这个乐章采用安达卢西亚民间舞曲风格写成。结构上可分为三个部分。四小节的引子以跳跃的节奏、弗里吉亚调式的旋律音型与很弱的力度点明了题意。第一部分(1—6)由木管奏出的主题具有轻盈活跃的性格。第二部分(7—11)由小提琴奏出的主题呈现出明快和强劲的特点。第三部分是一个综合再现,它把前两部分的主题以先后交替与纵向叠合的方式加以展开,使音乐达到高潮。然后,音乐逐渐安静下来,慢慢消失在远方。接着,钢琴以八度的快速走句,由低至高直接冲入第三乐章。

第三乐章,"在柯尔多瓦山岭的花园里"。末乐章似在描绘一种叫作"吉普赛桑布拉"(Zambra)的夜间聚会。在这类晚会上,请来的吉普赛艺人乐队会奏起各种舞曲助兴,与会者则讲述故事或跳舞消遣。

这个乐章的结构具有回旋曲的性质。主部(22后半—26)主题按吉普赛歌

曲"埃斯特里比洛"(estribillo)的风格写成，最初由高音木管乐器与小提琴以八度齐奏方式呈现:



第一插部(27—32)由乐队以节奏性的顿音演奏的短小乐句与钢琴演奏的抒情性乐句两种因素交替构成;然后是主部的缩短再现(33—35)。接下来的部分似由省略了主部再现的两个不同性格的插部直接连结构成，其中前一个插部(36—42)具有戏剧性，发展较充分，在钢琴与乐队的关系上更接近通常的协奏曲发展部写法;后一个插部(43—44)是一个抒情性段落，但柔中有刚。最后一部分是主部与插部的综合;尾声中一切复归自然的宁静，各种音响似乎都消失在夜幕之中。

全曲演奏约23分钟。

三首舞曲 (Three Dance from the Three—Cornered Hat) 芭蕾舞剧《三角帽》选曲

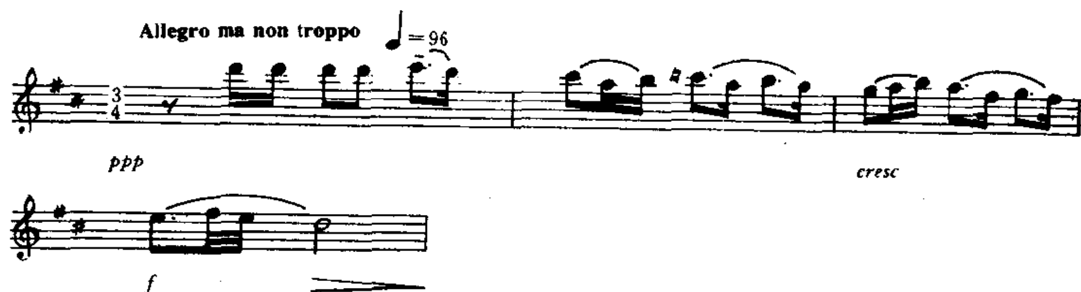
1917年，法雅曾为哑剧《总督与磨坊主之妻》配乐，后受俄罗斯芭蕾舞团迪亚吉列夫的委托，将其扩充修改成芭蕾舞剧《三角帽》，于1919年7月在伦敦埃汉布勒剧院首演。由马西内编舞，毕加索设计布景与服装，卡萨维娜、马西内和伏依奇科夫斯基担任主角。

舞剧以安达卢西亚的田园为背景，故事叙述一个常戴三角形帽子的风流老总督，因垂涎颇具姿色的磨坊主之妻，藉故将磨坊主拘捕，自己连夜赶往磨坊，不料失足掉进小河里。总督从河里爬起来后向磨坊主之妻求爱、吓得她赶忙逃走。总督脱下湿漉漉的衣服，躺到磨坊主的床上睡觉。次日清晨，磨坊主逃回发现总督的衣服，勃然大怒，他穿上总督的衣服就走。总督醒来赶快穿上磨坊主的衣服想溜，但邻居们拥着磨坊主之妻出现在他面前，将他尽情地嘲弄，他们一边狂舞，一边将三角帽抛向天空。

舞剧分为上、下两部分。第二部分中的"邻居之舞"、"磨坊主之舞"与"终场舞"最为著名，常在音乐会中演出。

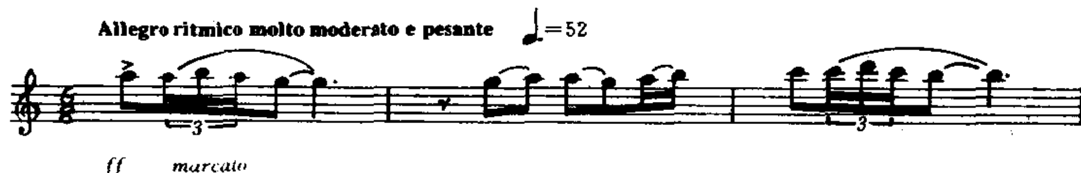
一、"邻居之舞"(塞吉地亚舞)。这是第二部分开始时村民们夜间在磨坊里跳舞作乐的场面。音乐具有浓郁的安达卢西亚风格。婉转起伏的旋律、轻快

的三拍子节奏，表现了村民们愉悦的心情。整首舞曲是在由小提琴和长笛奏出的主题之中发展起来的:



二、“磨坊主之舞”(法鲁卡舞)。一开始，独奏圆号吹响了号角式的强烈乐句，接着英国管奏出一个自由的华彩乐句。引子过后，以强烈沉重的脚跟跺地的节奏音型与抒情的旋律片断相交替，奏出了这种吉普赛舞曲，速度和缓，但内涵强劲和热情。

三、“终场舞”(霍塔舞)。在舞剧的终场，大家戏弄着好色的老总督，一起愉快地跳着活泼的霍塔舞。“霍塔”(jota)是西班牙流行很广的传统的求爱舞蹈，对舞者高举双臂，打着响板，随着$\frac{3}{4}$或$\frac{6}{8}$节拍的吉它伴奏声热情起舞。音乐的结构具有回旋曲性质，主部旋律完整地出现3次，且每次均用乐队全奏，富有辉煌壮丽的音响色彩:



三首舞曲演奏约14分钟。

(樊祖荫)

戴 留 斯
(DELIUS, Frederick)

英国作曲家。1862年1月29日生于布拉德福德(Bradford)，1934年卒于法国卢昂河畔的格雷。戴留斯童年开始学习钢琴和小提琴，但其父反对他以音乐为职业。为获得学习和作曲的时间，1884年来到美国佛罗里达州的桔子种植园，用大量时间自学音乐理论，并幸运地得到管风琴师沃德的指教。1886年

8月他进入莱比锡音乐院。第二年遇到格里格，从这位大师那里获得鼓励。从1890年起定居巴黎。

戴留斯的音乐风格在许多特征上与德彪西的印象主义相近，例如平行运动的块状和弦、调式音阶等。他的敏感，对于诗歌、绘画、自然风光的浓厚兴趣，使他被认为是一位具有印象主义倾向的作曲家。但另一方面，他又以全奏乐队的音响、铜管乐器富于生气的处理、情感上的明朗、对自然世界的贴近等，与德彪西很不相同。他的音乐充满激情，表现出浪漫主义"日落"时期的特点。戴留斯还特别喜爱民间题材，这一点从音乐素材和标题上都可以明显感受到。

戴留斯的主要代表作包括幻想序曲《遥远的山那边》(1895)、狂想曲《布里格集市》(1907)、根据惠特曼的诗所写的声乐作品《海之漂流》(1903)、歌剧《乡村罗密欧与朱丽叶》(1910)等。

海之漂流 (Sea Drift) 为男中音独唱、合唱队和管弦乐队而写

作于1903年。1906年在德国的埃森首演。《海之漂流》是美国诗人惠特曼《草叶集》中的精品，它描写了一个孩子看到丧偶的海鸟孤独的身影，内心感到无限的悲伤，他开始懂得了什么是爱，什么是死。戴留斯深刻地领悟了诗中的蕴意，使音乐充分表达了诗人的情感，在表现力上甚至更胜文字一筹。他让合唱队担任议论、感慨的角色，让男中音独唱用宣叙调的风格来叙述情节，连接这两者的是感叹："啊，过去了，啊，幸福的生活……我们已不再能双宿双栖！"尽管整部作品情感十分丰富，但它们却被溶进一个很大的对称拱型结构之中。半音和弦的涌流始终保持了运动的紧张性，音色和速度的变化丰富而微妙。这部作品首演的成功，奠定了戴留斯在欧洲大陆的地位。

英国狂想曲"布里格集市" (English Rhapsody 'Brigg Fair') 管弦乐

作于1907年。同年在瑞士巴塞尔首演。这部作品由一首英国民歌和一系列变奏组成。音乐细腻温柔，并无一般"狂想曲"或描写集市的音乐那种通常的热闹气氛。因民歌主题是澳大利亚作曲家格兰杰记录下来的，戴留斯把这部狂想曲题献给他。

总谱扉页上记有民歌的词，内容是小伙子在晴朗的日子里去布里格集市看望心爱的姑娘，他们心心相印，海誓山盟，度过了美好的时光。在长笛与竖

琴田园风的引子之后，双簧管独奏主题，这首林肯郡的民歌带有多利亚调式特征。它被四次用不同音色重复之后，就开始了自由变奏，乐曲在后半部达到庄严的高潮。当引子材料和民歌主题再次出现时，音乐渐弱下来，悄然收束。有趣的是戴留斯用了很大的乐队来为这首优雅的乐曲配器，可见他对晚期浪漫派音响技巧的喜爱。

春天初闻杜鹃啼 (On Hearing the First Cuckoo in Spring) 小型管弦乐队

作于1912年。1913年10月2日首演于莱比锡。它被认为是了解戴留斯艺术风格的入门作品。

戴留斯采用了包括弦乐、木管和圆号的小型乐队。主要主题是一条对称的方整性旋律，朴素而清新，带有浓郁的英国民间音乐特色。木管生动地模仿了杜鹃的啼声，和声和旋律有调式特征。写作这部作品时，戴留斯已在法国侨居20多年，他在音乐中寄托了深深的怀乡之情。

(周小静)

丹 第
(D'INDY, Vincent)

法国作曲家、音乐教育家、音乐理论家。1851年3月27日生于法国南部维瓦勒(Vivarais)地区一贵族家庭。1862年开始先后从迪埃梅(Dièmer)和马蒙台尔(Marmontel)学习钢琴，1864年从拉维尼亚克(Lavignac)学习和声。普法战争时入伍，战后从弗兰克(Franck)学习作曲直至1880年。同时(1873—1878)任科隆管弦乐团合唱指挥和打击乐演奏者。1876年观看瓦格纳《尼伯龙根指环》全剧首演给他以决定性影响——决心以之为楷模创作法国歌剧。这时期的主要作品有:《钟之歌》、《费尔法尔》、《异乡人》等。后者被视为与同时上演的德彪西《贝利亚斯与梅丽桑德》相对抗的作品，引起两人支持者之间长达数年的争论。丹第意识到要创作法国音乐必须选取民族素材。他曾在家乡维瓦勒收集民歌，发表数集民歌改编曲。《法国山歌交响曲》的主题均采用赛文地区民歌，歌剧《费尔法尔》亦以该地为背景。他是1871年成立的法国民族音乐协会最早的成员之一。1894年创办圣歌学校(School Cantorum)，1900年将其改成一般音乐学校。其教学法总结于四卷《作曲法教

程》中。自1912年起在巴黎音乐院任教。有研究巴赫、贝多芬、弗兰克等人的论著。

"伊斯塔尔"交响变奏曲(Istar, Variations Symphonikues) Op.42

作于1896年。管弦乐曲在丹第的全部作品中最为重要，除三部交响曲外均属标题音乐范畴，或依赖文学诗歌，或系对自然风光的描绘，《伊斯塔尔》属前者。作者在谱前引用古巴比伦叙事诗《降入地狱的伊斯塔尔》，叙述主管丰收、战争和爱情的女神伊斯塔尔经过七重门降到地狱，用生命之水救活她的爱人春之神塔木兹的故事。音乐大致遵循故事中七个守门人先后索去她的发饰耳环，宝石腰带以及遮身之衣的情节，采用主题和变奏的形式。主题包含戏剧性(半音变化下行)和异国情调(丰富的节奏型)两种因素，各个变奏都十分细腻，有多样化的变化发展。音乐由繁至简，是著名的"逆向变奏"的例子。

山中夏日 (Jour d'été à la montagne) 交响三联画 Op.61

作于1905年。运用循环曲式把三个乐章组织在一起。每一乐章描绘山中一天不同时刻的自然景色和人的感受。总谱上附有庞佩隆(R·Pampelonne)的散文诗《山中时钟》。从中可看到，在用音乐为大自然作画的同时，对造物主赞美歌颂的意图，有浓厚的宗教情绪。

第一乐章，"黎明"。第一段基于c小调。弦乐细分并加弱音器奏出C音，造成宁静的背景。不久加进震颤不安的管乐音型，弦乐的声音也开始动荡并传来木管阵阵对鸟鸣的模仿。第二段转到C大调，天亮了，万物苏醒。最后进入B大调，乐队中加进两架竖琴和钢琴的华彩演奏，音量增强，色彩明亮，体现出诗中"在阳光普照下阴影逐渐消失…… 醒来吧，和谐的声音，上帝在倾听!"

第二乐章，"白昼——松树荫下的午后"。采用半音体系的和声及旋律，描写阳光照耀夏日的群山，微风吹拂，松涛回响的情景。一开始第一小题奏出富于表情的主题，其余的弦乐器织成轻轻摇曳的背景。不久转成舞蹈般的三拍子节奏，音乐活跃起来。中段速度加快。最后突出钢琴、竖琴和色彩性打击乐的音色。

第三乐章，"傍晚"。原诗叙述"山民们干了一天重活，回到简陋的住屋，炊烟在蜿蜒的山谷升起…… 夜啊，在低沉的声调里存在着永恒的和谐……"乐

章基于两个力度、音色和旋律性格都互相对比的主题。尾声中出现第一乐章的主要主题，体现对新的一天的希望。

(沈 旋)

丁 善 德
(DING Shande)

中国作曲家、钢琴家、教育家。祖籍浙江绍兴。1911年11月12日生于江苏昆山，1995年12月逝于上海。从小受江南丝竹、评弹和昆曲习染。1928年考入上海国立音乐院，先随平湖派琵琶演奏家朱英主修琵琶，随李恩科习钢琴。半年后改以钢琴为主科，旋即成为应聘来沪任教的俄籍钢琴家查哈罗夫的学生。在校期间，还从黄自学配器与作曲，从苏石林习声乐。1935年毕业后从事钢琴教学，曾创办私立上海音专。在从事教学及演奏活动的同时，他开始把精力转到作曲方面。从1941年起，随德籍犹太音乐家弗兰克尔系统学习作曲技术理论，前后共达5年时间。1947年赴法国深造，在巴黎音乐学院从奥班(Tony Aubin)学作曲，从加隆(Noèl Gallon)学对位与赋格，同时师事奥涅格(Arthur Honegger)及布朗热(Nadia Boulanger)。1949年回国后，长期执教于上海音乐学院，后任副院长兼作曲系主任。多次担任国际和国内重要音乐比赛的评委或主持人。1979年当选为中国音乐家协会副主席。

丁善德第一部正式出版的作品是钢琴组曲《春之旅》(Op.1，1945年)。此后，他在钢琴曲、交响音乐、大合唱、艺术歌曲和电影音乐等领域创作了大量优秀的作品。他有扎实的传统作曲技术的功底，并善于从音乐内容出发，恰当运用晚期浪漫派、印象派和新民族乐派的一些表现技法，丰富了音乐的表现力。他的作品结构清晰、多声精美，多采用三度或二度关系的调性并置，色调清新。他的钢琴曲织体流畅，充分发挥了钢琴演奏技巧。声乐作品多为特定声部而作，留给演唱者自如舒展的天地，钢琴伴奏极富艺术情趣。他在创作中，十分注意作品的民族风格和与广大听众的沟通。除创作外，他还著有《单对位法》、《复对位法》、《赋格写作技术纲要》等作曲技术理论书籍，培养了大批优秀作曲家。

"快乐的节日"儿童钢琴组曲 Op.9

50年代初期，上海音乐学院校址在郊区江湾，丁善德到校上课时常常在

途中看到少年儿童高高兴兴去郊外远足的情景，这促使他写作了这部儿童节日郊游活动的钢琴组曲。此曲作于1953年3月，4月份即在上海兰心大戏院(后改名上海艺术剧场)首演，作曲家自己弹奏。次年6月在中国唱片厂灌制唱片，亦由作者担任演奏。

这部组曲由五首乐曲组成，从不同侧面刻画了孩子们天真烂漫的性格及活泼聪敏的形象。

一、“郊外去”。带再现的三部曲式。$\frac{6}{8}$拍子与类似分解和弦的五声性跳进音调，描绘孩子们蹦蹦跳跳的姿态，表现了他们的愉快心情。在保持全曲优美雅致、轻快欢悦的情绪下，两端与中间部分在旋律、织体、力度、调性和演奏手法等方面，均有不同程度的对比。

二、“扑蝴蝶”。带再现的二部曲式。主题用双手不规则交替而又富于色彩变化的和弦形式呈示。单一主题以持续的断音奏法贯穿，节奏重音随主题音型交错，生动地描写儿童们捕捉蝴蝶时专注和紧张的神情，以及蝴蝶翻飞、稍纵即逝的形象。

三、“跳绳”。带引子的三部曲式。引子描写孩子们邀约同伴参加跳绳游戏。第一部分轻巧跳跃，逐级扩展的旋律是全曲的核心。由主题材料派生出的中部，采用不同音型和不同织体，连音与跳音的交叉、对置，刻画儿童们多变的跳绳花样。

四、“捉迷藏”。用三部曲式写成的诙谐曲。第一部分用“以连带跳”的音型及跳跃的同音反复主题，描绘孩子们捉迷藏时嬉戏的神态；随后，变上行跳进音型为五声音调的连续下行，音乐材料的扩展、变化和不同节奏型的交错，意在表现孩子们机巧地躲藏、蹑手蹑足地搜寻和奔跑追逐的情趣。中部在主题、调性和钢琴织体上与两端形成对比。

五、“节日舞”。热烈欢快的终曲，由三部曲式写成。第一部分主题在两小节热烈的引子后出现，四小节基本材料呈示后接以两次引伸，材料逐步扩充，织体也愈加紧密。中部的音乐材料在属功能与下属功能领域展开。再现部后接以简短的尾声，由低到高的节奏音型在宽阔的音区中将欢腾的节日气氛引向高潮。

“长征”交响曲 Op.16

曾主持上海市工作的陈毅对文艺创作十分关心，于1958年向作曲家提出写作交响曲的建议。他认为天安门人民英雄纪念碑每一块浮雕的内容，都可以用交响乐表现。受此启发，丁善德选取中国工农红军二万五千里长征

为题材。1958年和1960年，他两度深入当年红军征战地调查访问，积累了大量材料。这部作品于1959年夏动笔，经过1年时间，完成前三个乐章，1961年5月第二届"上海之春"由黄贻钧指挥上海交响乐团首演。1961年夏，写完后两个乐章，次年5月第三届"上海之春"完整演奏，指挥黄贻钧。

这部交响曲由五个具有明确标题的乐章组成。第一乐章，"踏上征途"。奏鸣曲式。呈示部前有一个三部性结构的引子，长度为103小节。引子第一主题深沉而凝重，素材选自江西民歌《红公鸡》。由双簧管奏出的引子第二主题明亮、甘美。再现时，第一主题变得激愤而带号召性。引子的主要音乐材料均在A调域内陈述。这段音乐表现了红军长征时中国的社会背景。引子尾部达到音响的小高潮，然后乐曲进入呈示部。呈示部主部完整引用红军歌曲《三大纪律八项注意》为主题，在^{b}B调域用变奏手法反复四次。后加入一个三段式的插部，在进行曲节奏的背景上，起伏着舒展的曲调，明朗乐观，与描绘坚定步伐的方整性主题形成对比，这两种形象的交替和多次变奏反复构成了主部。副部第一主题取材为苗族民歌《痛苦歌》，用弦乐在C调域演奏，表现人民群众见到红军后，向亲人倾诉苦情。第二主题选用福建民歌《风吹竹叶》的音调，优美情深。展开部是一个描写战斗场面的插部，依次用副部第二主题、引子材料和副部第一主题作交响性展开。红军歌曲《打乌龟壳》是展开部引用的新材料，也是主要材料，接在冲锋号声之后，激烈而昂扬。战斗场面的描绘使第一乐章达到高潮。随着《三大纪律八项注意》曲调的重现，进入再现部，音乐气势宏伟，表现红军冲破封锁线继续向前进的雄姿。靠近结尾处，揉进副部第二主题，力度逐层跌降，描写红军在群众的送别中远去。

第二乐章，"红军，各族人民的亲人"。运用长征沿途具有代表性的各族民歌主题的呈示和展开，形成热烈欢快的舞曲，表现红军与各族人民亲密无间的情谊。本乐章采用的音调依次有：苗歌、瑶族舞曲、云南民歌和花灯调，藏族民歌、苗族芦笙舞曲和藏族歌舞堆谢等材料。以切分节奏加强的瑶族舞曲是本乐章的主要主题，构成以回旋曲式为骨架，包含复二部曲式和多主题变奏等结构因素的混合曲式。最后用复调手法将众多主题与进行曲节奏的红军主题(《三大纪律八项注意》)作多层次结合，把音乐推向高潮，表现红军与各族人民水乳交融、亲密相依的关系。从音乐布局上看，第二乐章在整部交响曲中，与战斗性场面形成鲜明对比，具有缤纷的色彩和民间的生活气息。

第三乐章，"飞夺泸定桥"。谐谑曲。由带回旋结构特点的混合曲式构成，描写红军飞速行军和激烈战斗的场面。急速的音乐一气呵成，八小节方整的主题核心，

开始由弦乐拨奏与快速的分弓演奏呈示，刻画红军机智勇敢、一往无前的形象。经过展开及派生主题的穿插、交织，表现出胜利之师锐不可当的气势。

第四乐章，"翻雪山，过草地"。这是一个情绪大起大落的慢板乐章。长长的引子是雪山自然景物的描绘，借用印象派作曲家光、色、声、影的表现手法描绘风雪交加的恶劣环境。本乐章的主要音乐材料由三部分组成：第一部分在雪山环境描绘的背景上，由大管奏出红军歌曲《吃牛肉歌》的旋律，表现红军战士徐缓前行、艰难跋涉和坚韧的毅力。主题在不同调性上变奏、重复，使红军战士的形象和品格得以进一步的表现与揭示。第二部分是第一部分音乐材料和音乐形象的发展，表现红军与大自然英勇搏斗，把音乐引向高潮。第三部分音乐逐渐平静，独奏小提琴奏出了一个带山歌风味的新主题，表现红军在极艰苦的环境下仍充满乐观主义的精神。在渐弱的音响中，《吃牛肉歌》音调的分裂组合，演化为小赋格段的主题，使音乐不间断地进入末乐章。

第五乐章，"胜利会师"。小赋格段意在表现红军翻雪山过草地后，突破天险腊子口的战斗，这是末乐章的引子。这个乐章用回旋奏鸣曲式写成。主部第一主题引用陕北民歌《咱们领袖毛泽东》的音调，是一首高亢、嘹亮的颂歌，后加入舞曲性因素。副部主题是作曲家依据陕北民歌风格创作的，第一主题四拍子，第二主题三拍子，依然具有颂歌和舞曲的性质。这一颂歌式主题在再现时由铜管乐器奏出，显得灿烂辉煌。其后插入第一乐章战斗性音调，表示长征胜利后红军仍继续战斗。全曲在由小提琴快速音调及铜管乐器演奏的副部第一主题汇成的壮丽颂歌中结束。

整部作品具有历史事件的纪实性。

(王安国)

杜　鸣　心
(DU Mingxin)

中国作曲家。1928年8月19日生于湖北省潜江县高家场村，幼年在武昌读小学。1937年抗日战争爆发。同年秋，父亲杜源勋(时在部队任少校营长)在淞沪战役中为国捐躯，杜鸣心成为孤儿，失学在家。1938年，日军进逼杜鸣心的家乡，母亲忍痛将他送入战时儿童保育院潜江县收容站，从湖北辗转到四川，进入永川县战时儿童第二保育院，受到汪树棠院长的关怀和爱护。1939年，陶行知在四川重庆创办育才学校，杜鸣心由于在保育院中显露出音乐天赋而被

选送入学。在贺绿汀、任光等老师指导下刻苦学习音乐。1945年抗日战争结束后，育才学校迁往上海，杜鸣心师从上海音专钢琴教授范继森，后又随白俄音乐家拉扎罗夫学习钢琴，琴技提高很快，曾在上海兰心大戏院的舞台独奏《晓风之舞》、《牧童短笛》，还任中提琴手，演奏弦乐四重奏。杜鸣心最早的作曲尝试开始于重庆时期，12岁时即写出第一首歌《看谁功劳高》，以后创作了讽刺歌曲《薪水是个大活宝》，在解放前国统区的民主运动中产生过影响。育才学校合唱队在音乐会上还演唱过他写作的《嘉陵江船夫曲》。这些曲目是他早期创作的记录。

继拉扎罗夫之后，杜鸣心师从吴乐懿教授继续学习钢琴。1949年初参加吴乐懿的四人音乐小组，赴印度尼西亚旅行演出达半年之久。回国后入人民文工团。同年秋中央音乐学院开始筹建时即转入该院。

1951年，他作为小提琴家马思聪和声乐家喻宜萱的钢琴伴奏，赴捷克参加"布拉格之春"音乐节。1953年经中央音乐学院考核和推荐，被苏联莫斯科音乐学院作曲系录取为留学生，师从米哈伊尔·伊凡诺维奇·楚拉基。留学期间，创作了钢琴独奏、小提琴独奏、钢琴三重奏、弦乐四重奏、管弦乐《牛郎织女组曲》、《节日序曲》和独唱歌曲《一个黑人姑娘在歌唱》等作品，为他日后的作曲活动奠定了坚实的基础。

1958年学成归国。当年即与吴祖强合作创作了舞剧《鱼美人》的音乐(1959年公演)。1964年又与吴祖强等合作了舞剧《红色娘子军》。这两部优秀的舞剧音乐，充分展现了杜鸣心的艺术修养和高度的专业技巧，以及他熔中西音乐文化为一炉的新的探索和创造，同时也为他赢得了广泛的社会影响。1969年他被调到中国舞剧团，任创作组负责人。1976年调回中央音乐学院任教。这时，正值"文革"结束，杜鸣心创作热情高涨。在此以后，他创作了交响诗《飘扬吧，军旗》、《秋思》，交响音画《祖国的南海》、《青年交响乐》，交响幻想曲《洛神》，《小提琴协奏曲》、《第一钢琴协奏曲》、《长城》交响乐等一批大型器乐作品和以长笛、竖琴二重奏《水乡吟》等为代表的充满诗情画意的中小型作品。同时他还为《原野》、《伤逝》等十多部电影作曲，为美国迪斯尼乐园的环幕电影《中国奇观》配乐。

在长期的创作实践中，杜鸣心形成了质朴、深情、纯净的艺术风格。"使音乐为更多的人理解与接受"和"唤起人们心灵深处的共鸣"(杜鸣心语，分别引自1988年10月22日《文艺报》和1987年第二期《中央音乐学院学报》)。他尤为重视音乐作品中旋律因素的表现作用并着意经营。旋律的塑造，是使杜鸣心大量的美与

动情的作品达到诗一般境界的重要手段。

数十年来，杜鸣心的音乐作品在国内外广泛演奏或出版，被录制成唱片、磁带，被选作音乐艺术院校的教学曲目作为后人学习的典范，被移植、改编为其他形式的作品。1982年11月和1988年10月，“杜鸣心作品音乐会”两度在香港举办。1986年2月，他赴美出席《小提琴协奏曲》在美国华盛顿肯尼迪艺术中心演出仪式，是第一位享有这一殊荣的中国作曲家。1988年夏，他作为中国音乐家代表团团长，率队前往前苏联参加第三届国际音乐节，前苏联国家交响乐团演奏了他的交响音画《祖国的南海》。1991年他应日本朝日新闻社的聘请，担任“丝绸之路”管弦乐作品国际大赛的评委。鉴于他在音乐创作上的突出成就，1989年1月，中央音乐学院等单位在北京联合举办了“杜鸣心作品研讨会”。他的重要作品和艺术风格，已成为音乐理论研究的对象。这些成果和荣誉，表明杜鸣心在中国乐坛占有重要的位置。在创作道路上，他保持着敏锐的洞察力和不倦的探索精神，1991年完成的《第二钢琴协奏曲》，音乐语言更为新颖，创作技法也有许多新的突破，标志着他的创作进入到一个新的境界。

作为音乐教育家，他长期执教于中央音乐学院，曾任该院作曲系主任。许多知名作曲家，如郑秋枫、石夫、王立平、张丕基、瞿小松、叶小钢等，皆出自他的门下。这是他对中国音乐发展作出的又一重要贡献。

小提琴协奏曲

作于1982年秋。应日本著名女小提琴演奏家西崎崇子(Takaka Nishizaki)之约而作。西崎崇子以演奏优美抒情，如泣如诉的旋律见长，曾因录制小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(何占豪、陈钢曲)而蜚声东亚乐坛，是热心于中国小提琴作品的演奏家。此曲首演于1982年11月香港“杜鸣心作品音乐会”，西崎崇子担任独奏，香港管弦乐团协奏，甄健豪指挥。

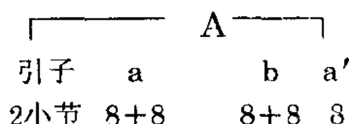
这部作品沿用了传统协奏曲的结构形式，由三个乐章组成。第一乐章，奏鸣曲式。沉思的引子是小提琴五声音腔的独白，乐队只在小提琴的句尾作点缀式的填充。音阶式起伏的线条飘逸、潇洒，由疏渐密，转为小提琴的双弦和八度，引出呈示部主部主题。主部(A，第20小节起)是清新而富于激情的快板，乐队不间断的十六分音符在分解和弦的骨架上填充了经过音，带升sol音的羽调式赋予这奔腾的线条以中国南方(如湖南)民间音乐的乡土气息。就在这充满活力的背景上，独奏小提琴在明亮的E弦上“唱”出了优美的d羽调式主题:



这个主题的首部与流传在江西兴国一带的山歌音调相近。它保留了民歌曲调典型的上下句方整性结构(9+9小节),旋律线在婉转、顿挫中显得开阔、甜美、舒展、酣畅。乐队变化重述主题的核心音调后,用片断重复的方式,造成主题材料分裂,作为连接部。这被反复强调的音型,亦是副部主题的预示。连接部中平行运动的复合和声层,突破了音响的谐美性,是插在主、副部之间的对比因素。副部([C],第63小节起)依然是歌唱性的,与明丽的主部相比较,则显得含蓄、柔美。小提琴在中低音区演奏,与女声音域相重合。乐队一改奔腾的背景为平稳的音型,像是微风吹皱平静的湖水,漾起涟漪。旋律活动于♭E宫调域,更多显现出C羽调式的色彩。主题交由乐队引伸展开后,其骨架在小提琴的高八度上作华彩性的变化重复,使副部呈现三部性结构。主部主题材料在♭A调域展现,一连串平行九和弦的推进,把音乐引向展开部。

展开部([E])主要是由主部材料的衍展构成的。原来交由乐队演奏的十六分音符的奔腾背景在独奏小提琴上得到更自由的发挥,快速的音阶式走句与密集双弦相交替,音乐更显得激情澎湃。乐队持续音的运用、频繁的转调以及不断模进的平行复合和弦,带来色彩的巨大变化。在展开部的尾部,接以独奏声部的华彩乐段,复调隐伏声部、快速琶音、双弦及四度和音的平行滑指等演奏技巧得以充分的展示。当乐队在d羽调上重新响起十六分音符的奔腾背景时,音乐进入再现部([H])。优美的主部主题原样再现了一个乐句后,第二乐句即交由乐队演奏,避免了不必要的重复。从连接部([I])开始,音乐比呈示部整个移高了一个大二度,为副部调性的顺畅回归(由♭E宫→F宫)做了准备。主、副部统一为d羽调式后,音乐在结束部中趋于平静。这时,作曲家出人预料地加了一个短小的尾声,乐队用主部主题的奔腾背景作为动力,使音乐情绪再度高涨,华丽的小提琴在剧烈的跃动后,以近似颤弓的奏法,在乐队支持下反复强调主部主题的核心音调(首部四音),干净利落地结束了第一乐章。

第二乐章,广板,是一曲甜美的恋歌,复三部曲式。第一部分是歌谣体典型的方整性结构,图式为:



旋律在小提琴中音区演奏,委婉动情的五声音调在♭E宫调域内舒展自

如,乐段结尾处呈徵调式色彩。乐队以静谧的固定音型织体在主题下方的音乐空间加以衬托,时而透出细碎的旋律短句,对主题模仿、呼应或作对比、填充。在b乐段里(M),独奏声部音区幅度扩展,在歌唱中加入器乐化的乐汇,作为旋律线高低升降的桥梁,乐队织体稍加流动,音乐情绪增涨。主题乐句低八度重述时,音乐回复平静,小提琴G、D弦的音色深沉而热情,木管在它的上方对答,有如一对恋人心灵的呼应。

第二乐章的中段(N)使用了新的音乐材料,小提琴带复附点的双音铸成具有动力感的节奏型,音乐在激动中显得倔强和坚毅。e羽调式填补了音乐在升号调方向的空白,与A段形成鲜明的对比。中段主题交由乐队演奏时,独奏小提琴以连弓的自由华彩丰富了乐队的整体音响。第三段(P)是第一部分的省略再现。歌唱性主题在小提琴高音区演奏,明亮而光彩。乐队衬托声部更为流动,织体绵密。主题动人的美得以充分展现后,用渐次移低八度的方式重复主题的首句,情绪渐趋平静,音乐收束。

第三乐章,活泼的快板,用没有展开部的奏鸣曲式写成。主部主题为器乐化的异质主题:



其首部以连续四度上行跳进为核心,在独奏小提琴的中低音区奏出,厚实而粗犷;后部承袭了第一乐章音阶式的快速奔泻特点。整个主题充满动力,具有奋进不屈的力量。它先在下属方向的调域中复现,并将其音调核心用移调模进的形式分裂展开,后又在原调(D)的高八度重复,乐队仅在重要的节拍点上以强奏的敲击式和弦作强调、支持。当独奏声部用双弦发挥小提琴的演奏技巧并使主题得到充分陈述后,乐队用主题核心音调的模进重复作为连接过渡,引入轻快的副部。

副部(R)与主部同一调性,但调式色彩有别,主部为明快的徵调式,副部则为山歌风的商调式,其首部连续下行四度跳进宛如主部主题的倒影。这一主题在小提琴清亮、纯净的中音区奏出,更为流畅、自如。它与前两乐章已呈示过的歌唱性主题的抒情格调一脉相承,尤与第一乐章副部主题的音调相近。乐队十分安静,主、属音叠置的空五度在低音声部长时间持续,加上平稳波动的音型化背景,更烘托出意境的优美。副部主题分别在独奏小提琴和乐队呈示,并以非严格的卡农形式在两者间模仿、对答,情趣生动。副部之后,由

主题首部音调移调模仿构成短小的连接，迅即转入再现部。

再现部([T]后9小节起)显著的特点，是副部比原先(呈示部时)移低了一个大二度(或移高了一个小七度)，即由e商(D宫)移作d商(C宫)。这一技术细节与第一乐章再现部副部调性比呈示部副部移高一个大二度的处理遥相对应，在调性布局上取得对称的平衡，足见作曲家整体构思的严谨。副部结束后，采用第一乐章主部主题材料作为过渡连接，引出全曲的尾声([Y])。这一简洁的尾声起到三方面的作用：(1)改变织体和速度，使全曲以热烈欢快的格调作终结。(2)综合再现全曲重要主题(一、三乐章主部)的核心音调。(3)采用D宫调式与第一乐章d羽调式相呼应，确立全曲中心音(D)的主导地位。在作曲家的精心安排下，全曲圆满结束。

这部协奏曲以其严谨的结构、迷人的旋律、抒情的意境、淳朴的风格和小提琴演奏技巧的发挥赢得了音乐家和听众的喜爱。1982年在香港首演后，又于1986年在美国华盛顿肯尼迪艺术中心公演。1987年被指定为在深圳举行的首届全国小提琴中国作品比赛的决赛曲目。美国舞蹈编导玛戈·薛娉婷(Margo Shappington)以此为蓝本，编创了交响芭蕾《紫气东来》，由中央芭蕾舞团于1988年9月20日在北京排演，获得成功。这些都表明了这部《小提琴协奏曲》所产生的艺术影响。

第一钢琴协奏曲“春之彩”

作于1986年冬—1987年夏。1988年10月28日在香港荃湾大会堂音乐厅举行的“杜鸣心作品音乐会”上首演，由匈牙利钢琴家耶诺·恩道(Jenö Jando)担任独奏，香港管弦乐团协奏，施明汉指挥。

此曲在创作时本无标题，也无“第一”的序数词，就称“钢琴协奏曲”。在音乐会筹办过程中，主办人为便于听众欣赏这部作品，建议作曲家加一标题，作者根据音乐情趣而取名《春之采》。1991年杜鸣心完成另一部钢琴协奏曲后，遂将此曲称作“第一钢琴协奏曲”，以示区别。

这部作品采用传统协奏曲惯用的奏鸣套曲结构，由三个乐章组成。

第一乐章，充满生气的快板(Allegro con spirito)，奏鸣曲式。呈示部之前有16小节(其中1小节为自由节拍)引子，广板。乐队音响轻柔、空旷，全曲的核心音调——五声性四音列(Sol.Do.La.Re)，由木管在B调域奏出，犹如春天田野的呼唤，清新、优美、恬静。独奏钢琴的五连音音组由低音区向高音区作阶梯式的快速爬进，到达高点时引出呈示部。主部主题(c小调)的首次呈示由

独奏钢琴八度齐奏，四、五、六、八度的连续大跳使旋律线呈尖锐的锯齿状，跳进中夹入一些倚音式的装饰半音，更显生动。乐队采用富于动力的连续切分，加强了主部主题顽强不屈的奋进力量。距首次呈示14小节后，主题在独奏钢琴上第二次出现，扩展了音区，加浓了织体，更带冲击力。以后这一主题又在乐队中两次重复，切分动机的模进与和弦的分解把音乐引入副部。副部(第57小节起)是缓板(Larghetto)，基本调性♭D，钢琴织体作节律性的波动起伏，内声部连续的倚音下行(解决)增加了音乐的流动感。在这种温馨、静谧的背景衬托下，弦乐奏出优美如歌的副部主题，其音调核心是引子中出现过的五声性四音列(Sol、Do、La、Re)，以宽舒的节奏在中音区深情地倾诉。独奏钢琴的织体渐渐衍化为流动的华彩，并以副部主题的音调展开与乐队呼应对答。第88小节处，副部主题完整地在独奏钢琴声部呈示，音响丰满，富于激情。结束部(第95小节起)在副部的调性上由乐队奏出主部主题，从舒缓的速度渐加速，引进展开部。

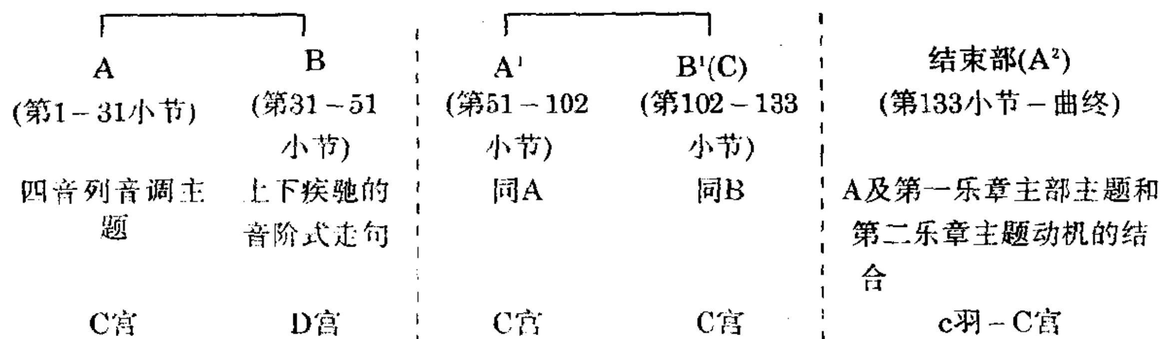
展开部用快板速度，铜管平行的减八度和减三和弦以带附点的进行式节奏吹出，与钢琴模进的华彩穿插、竞技，造成强大的推进力。整个展开部总计78小节(第112—180小节)，集中运用主部主题的音乐材料，作各种变化发展。当这一主题用扩大一倍的时值在独奏钢琴的右手奏出时，左手分解和弦式的十六分音符上下疾驰，如行云流水，酣畅自如。稍后，两手音乐材料交换，主题大跳的动机在低音区以不断模进的形式在关系更远的调域(♯C、E)展开，强化了突进的力度。在展开部的尾段，独奏钢琴双手的八度齐奏在乐队敲击型强力和弦的支持下，更加铿锵有力。在音响的高潮处(第180小节)，展开部的结束和弦与再现部重合，音乐气势贯通。

再现部是典型的“倒装型”。抒情的副部先由乐队在D调上奏出，气息分外宽广，独奏钢琴在乐队低音的映衬下，音响丰满而柔和。展开部中强力的复合和声由三和弦及五声性纵合和弦替代，使这一歌唱性主题更为明亮。副部再现之后紧接钢琴的华彩乐段，这个技巧性段落以主部材料为展开的线索，由单音发展为平行三度、平行三和弦、六和弦和双手的八度技巧在两声部连续半音级进的反向扩张中达到音响张力的高点。第260小节处，主部主题完整再现，它带有三个特点：(1)主题音调时值扩大一倍，衬托声部更加热情和华丽。(2)主题音调得到铜管的重复、加强，更为突出和鲜明。(3)本乐章的主调(c小调)在这里才正式回复。第287小节后进入尾声，全曲核心音调(Sol、Do、La、Re)揉在独奏钢琴托卡塔式的急速运动中，用辉煌的音响与本乐章引子同

一音调的抒情呼唤相回应。

第二乐章，广板(Largo)，作曲家在乐谱上标明Nocturn(夜曲)，是抒情性的慢乐章。主题(第1—8小节)是民歌式的方整性结构，上下两个乐句各4小节，用白描的笔法由独奏钢琴在中音区不带乐队衬托平静地“唱”出。这个主题十分独特，它的调式带有民间音乐常见的游移性，按作者标明的调号看，旋律活动于^{b}G宫调域，但也可用^{b}D宫调域作出解释。其主音是^{b}E，具有羽调式或商调式的色彩。上下两句呈呼应、对答的关系，下句是上句以^{b}G为轴的严格倒影，同时与移至内声部的上句叠置呈示，两声部等距离的聚合与分离强化了形式的对称感。主题的和声衬托声部也写得很别致，^{b}E—^{b}B的纯五度框架以持续音形式贯穿，造成空旷的意境。钢琴独奏之后，主题交由木管组重复一遍，钢琴在高音区以清亮的华彩点缀、补充。在一个以平行五度连续跌降为主体的过渡之后，大提琴对主题作了引申式的变奏，意境深沉。随即，主题在钢琴上重现，拉宽了两手的音区距离，而把中间留出的空间由乐队音响填充。中段(第49小节起)的速度改变不大(由Largo变成Larghetto)，没有过分的对比，新的因素主要体现在调性(E宫调域)和织体上。钢琴以三十二分音符(每拍8个音)和五连音组(每拍10个音)不间断地流动，有如山泉流淌，发出迷人的声响。乐队很安静，木管用跳音吹出的轻盈短句在钢琴的背景上机敏而又带有几分顽皮地点缀着，透出大自然的生机和情趣。再现段(第70小节起)时，主题完整地在钢琴上复现，竖琴、钢片琴加上弦乐的拨奏以轻亮的音点衬托着，音乐余味深长。整个乐章短小精致(总共85小节)，抒情意味浓郁。

第三乐章，快板。乐谱标明Toccata(托卡塔)，是欢快、热烈的终曲。全曲的核心音调(Sol.Do.La.Re)在钢琴密接的同音反复中依次跳出，构成富于钢琴演奏技巧的主题。这一乐章的结构是非典型的奏鸣回旋曲式，也可以说它介乎于无展开部的奏鸣曲式、回旋曲式或复二部曲式之间，其结构图式为:



A	B	A^1	B^1(C)	结束部(A^2)
(第1－31小节)	(第31－51小节)	(第51－102小节)	(第102－133小节)	(第133小节－曲终)
四音列音调主题	上下疾驰的音阶式走句	同A	同B	A及第一乐章主部主题和第二乐章主题动机的结合
C宫	D宫	C宫	C宫	c羽－C宫

这一图式已清晰显现本乐章的整体布局。颗粒性跳跃的第一主题与线状

起伏的第二主题形成对比、并置的关系，调性的回归、统一及全曲三个乐章主要音乐材料在结束部的综合又造成末乐章稳定的收束感。Allegro速度一以贯之，技巧辉煌。

这部作品体现了杜鸣心音乐创作的主要特征:构思精巧、结构严谨，着力于不同性格、不同曲式功能的音乐主题的塑造。注重旋律的歌唱性和整体的抒情气质。和声音响在调性领域的边缘拓展，复合和弦及音列纵合化和弦扩张了和声的力度。音乐洋溢着青春的气息，音调具有鲜明的民族风格。再加上作曲家本人擅长于钢琴演奏，能充分发挥独奏钢琴的表现技巧，使这部钢琴协奏曲在艺术形式上更加完美。

这部协奏曲于1994年获全国第八届音乐作品评奖活动的一等奖。

"长城"交响曲

作于1988年秋。同年10月28日在香港"杜鸣心作品音乐会"上首演，香港管弦乐团演奏，施明汉指挥。

这部以"长城"为标题的交响曲，分别以"形"、"情"、"神"、"魂"为四个乐章的音乐内涵，从描绘长城"环宇称雄"的英姿着笔，追溯它"万古沧桑"的历史，刻画它"一锁群山"的神貌，热情讴歌它"再振英风"的精神。透过作品对中华民族的象征——长城的歌颂，表达作曲家对祖国的挚爱之情。

第一乐章，奏鸣曲式。音乐一开始，徐缓的前奏便把人们带入深沉、凝重的意境中。豁然开阔的主部主题不仅是第一乐章音乐展开的核心，也是整部交响乐最重要的音乐材料:



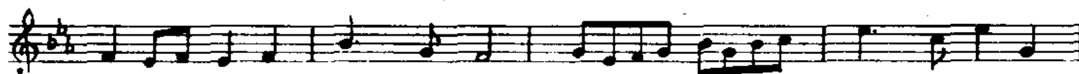
这是一个器乐化的主题，以连续的四、五度和八度大跳音程为主，音调具有展开性，音线的走向呈连续的W字形，棱角分明。这与杜鸣心往昔那种抛物线形的歌唱性主题显然有许多不同。它的内部没有明显的句逗划分，而是一

气呵成，绵延不断，仿佛是沿着长城蜿蜒的踪迹行进。果断而短促的副部主题与主部主题形成鲜明的对照，它在跃动中蕴含着坚实的力量。两个形象不同的主题在展开部中交织、变形，以对比展开造成音乐的高潮。气势开阔的主部主题在音乐高潮中再现，它依然那么悠长，那么宽广，使长城的雄姿更显巍峨、壮阔。音乐结束在静穆的气氛中，令人遐想联翩。

第二乐章，以情动人的歌唱性慢板，复三部曲式。具有戏剧性的简短引子将人们带到烽火连天的岁月。独奏小提琴柔美地奏出《长城谣》(刘雪庵曲)的曲调:



这支产生于1937年的歌曲，曾伴随中国人民抗日战争的进程传遍大江南北、长城内外，早已家喻户晓。这悠长哀婉的旋律从一个侧面体现了万里长城所具有的强大的感召力与凝聚力。《长城谣》共16小节，是典型的带再现的单二部结构，其内部即含有对比的因素:



作为复三部曲式第一部分的小对比段，又将这一对比因素作了同主音(♭E)不同调式(♭E宫—♭E羽)的转换，由大提琴奏出，更拓宽了主题音乐的内涵。

第二部分在#C羽调式上出现了一个新的主题:



这是《长城谣》悲怆情调的引申，它发展了主题原本蕴含的那缕哀伤的愁思，加重了主题的悲剧色彩。第三部分完整再现第一主题，弦乐群替代了独奏小提琴，清亮的长笛奏出对比乐句，深化了主题的意境。结尾用逐渐淡化的配器掩去人们对那些已经逝去的岁月的追思。

第三乐章，活泼的快板，$\frac{6}{8}$节拍的贯穿，体现了谐谑曲的体裁风格。本乐章用回旋曲式写成。锯齿形大跳的第一主题与第一乐章主部主题的基本形态一脉相承，充满乐观的情趣:



第二主题洋溢着青春的光采，具有很强的歌唱性。它插在第一主题之间，起到调剂、对比的作用。

《长城谣》作为第二插部出乎意料地响起，由于速度、节拍($\frac{6}{8}$)、调性(G宫)、织体，音色等的变化，一改前一乐章压抑的情绪，变得优美、欢畅。乐队的全奏，使音乐闪现出光辉，令人感到分外亲切。回旋曲主题第三次进入，音乐结束在活泼欢快的气氛中。

末乐章浑厚深沉的引子和第一主题的核心音乐材料与第一乐章主部主题的音调相一致，首尾呼应。绵延起伏的线条描绘了万里长城在莽莽的空间延伸，虽历尽沧桑，却雄姿英发。第二主题同音反复的歌舞音调给音乐带来新的活力，跃动的音符迸发出奋进的力量。乐曲在高潮处加入劳动号子的音调，它们彼此呼应、相互召唤，汇成滚滚热流。中国锣鼓的"单打"亮相，突出了民族文化的乡土色彩，并引来第一主题的再现，在乐队全奏的辉煌音响中，表现出长城的伟大形象和永存于世的不朽精神。

(王安国)

杜　蒂　耶
(DUTILLEUX, Henri)

法国作曲家。1916年1月22日生于法国北部的昂热市(Angers)。最初的音乐教育是在杜埃市(Douai)的音乐学校，1933年入巴黎音乐学院学习。1938年获罗马一等奖学金，后来因为战争爆发而放弃了赴罗马的深造。1945—1963年任法国广播电台音乐听众服务部主任，这一职位使他有条件接触各种流派的音乐并亲自参与戏剧、电影、广播等多方面的音乐创作实践，在很大程度上促成了他那兼收并蓄的艺术特征。1967年获国家音乐大奖，1970年被聘为巴黎音乐院作曲教授。从音乐风格上看，杜蒂耶继承的是德彪西、福雷和拉威尔的传统，但他却是一个能将传统的和先锋派的音乐技法融为一体，并使两方面的听众都能接受的作曲家。在"保守"与"革新"两股潮流经纬分明的现代乐坛上，杜蒂耶的道路不失为一种更有现实意义的探索。他的作品数量

不多，但每一部都有其独特的价值。常为人们提到的有:《第一交响曲》(1950—1951);《狼》(芭蕾，1953);《第二交响曲——复本》(1957－1959);《变化重复》(乐队，1964);《音色、空间、运动——繁星之夜》(乐队，1978)。

变化重复 (Metaboles) 管弦乐

为美国克利夫兰市(Cleveland)管弦乐团成立40周年纪念而作。1964年完稿，1965年1月14日首演于克利夫兰，乔治·史泽尔(George Szell)指挥。

"变化重复"是从修辞学中借用的一个概念，它在曲式学中的含义，是指同一乐思或结构以不同形态作多次陈述;杜蒂耶用这个概念作为标题，是想帮助听众更好地理解他的音乐所揭示的、如同生物学中新陈代谢规律的渐变过程。

整部作品包含五首独立但彼此联系紧密的乐曲。"变化重复"的原则不仅存在于每首乐曲之内，而且也体现在各乐曲的关系之中。所以，五首乐曲是不宜改变次序或抽出某一首作单独演奏的。音乐的体裁有点近似于乐队协奏曲，每首分曲都有独特的配器构思。

一、咒语般的。使用了回旋曲式。开始就出现的、环绕着Mi的短小动机，如同一个咒语，在不断的变化中重复，铸成了第一首乐曲的独特个性。配器以丰富的木管音色为主体。

二、线型的。这是一首高度对位化的抒情曲;调性泛浮;配器中只使用弦乐，分部越来越多，最后达十四个声部。

三、强制性的。使用这个奇怪的标题，是因为乐曲采用了严格的帕萨卡利亚结构，似乎是一种"限制";音乐在一个十二音的固定低音上作了尽可能多的变化;音色以铜管为主。

四、麻木的。以一个六音和弦为基础，排除了旋律主题的因素，通过打击乐器及其他乐器的不确定音高的演奏以获得丰富的色彩。

五、火红的。谐谑曲，引用了前四首乐曲的各种乐器组合，有概括总结的作用。结束前，有大段建立在Mi上的乐队全奏，音响宏亮而富有生机。

全曲演奏约16—17分钟。

(杨通八)

艾 斯 勒
(EISLER,Hanns)

德国作曲家。1898年7月6日生于莱比锡，1962年9月6日卒于柏林。少年时期生活在维也纳，1916至1918年在军队中服役，此后在维也纳音乐学院学习。1919—1923年曾是勋伯格的学生，1925年移居柏林。1927年起，他通过自己的创作反映革命工人运动。他与剧作家布莱希特的合作开始于1929年，写了许多政治歌曲、合唱、戏剧、电影配乐以及乐队作品。1933年受希特勒纳粹分子的迫害，被迫流亡。1938年移居美国，在纽约的新学校(New School)工作。1940至1943年他把现代音乐应用到电影中。在流亡期间他创作了许多声乐和器乐曲，其中包括部分室内乐作品。1947年被麦卡锡集团列入黑名单驱逐出美国，他先到维也纳，1950年到东柏林。他用一种新的流行风格写作歌曲、大合唱、电影与戏剧配乐。他遵循民族传统，用音乐来反映反法西斯民主运动和革命的社会主义运动。他的作品达600多首，其著作《为电影作曲》一书1947年在纽约出版。

德意志交响曲 (Deutsche Sinfonie) Op.50

内容反映了德国30年代反法西斯抵抗运动。此曲由11个部分组成，长度占满整场音乐会。它是一部介乎交响乐和清唱剧之间的作品，需要庞大的演出编制:四名声乐独唱家，两名朗诵者，大型合唱队和管弦乐队。作品的基本创意产生于作曲家在美国的第一次讲课和巡回演出期间，当时他试图向美国公众揭露纳粹在德国不仅摧残文化，还犯下其他罪行。1935年7月，他在给布莱希特的信中写道:“我对一首作品有一个非常有趣的想法，实际上我想写一部大型交响乐，它的副标题将是:《集中营交响曲》。一些段落将使用合唱，尽管它主要还是一部乐队作品。当然我想用你的两首诗:《把鼓动者埋葬在锌棺材中》(将成为大型葬礼进行曲的中部)和《致集中营的囚犯们》。”

1938年《德意志交响曲》的标题已经正式确定下来，尽管战后艾斯勒又重新考虑了另一个名称:清唱剧《德国的困境》。他发展了一种具有独创性的双重结构，以缓和感情的高度紧张和结构严密之间的矛盾。8个声乐段落与3个管弦乐乐章间插着，它们使用共同的音列，保持主题上的联系，3个器乐乐章成了交响乐中的“交响乐”，其顺序是快板—广板(带有谐谑曲)—快板。

在作品的第二部分中，政治思想因素影响了音乐结构，知识分子和工人阶级相结合的思想使艾斯勒把代表两个阶层的两个主题组合在一起。在第八部分“农民康塔塔”的“对话”中，作曲家使用了他在广播音乐剧中用过的艺术创新手法:在人声哼唱和乐器静止的音块伴奏下，没有表情地进行轻声对话，以此象征某种不祥的结局。“工人康塔塔”在整个作品中占支配地位，作曲家把布莱希特极长的歌词谱成了音乐，这是向结尾转变的一个中心。

欣赏和理解这部作品是比较困难的。一方面，许多听众很少有足够的、必需的音乐知识和经历来理解这部作品;另一方面，许多有音乐能力的听众对作品的政治主题并不关心，这也就是为什么艾斯勒的这部交响曲直到今天仍是一部鲜为人知的、很少演出的作品的原因。但无论如何，未来的音乐史会对它进行公正的评价的。在其思想深度和艺术技巧方面，这些年来很少有作品能与它相比，这是一部迄今为止与德国历史上最令人恐怖的时代的记录具有同样重要意义的作品。

反对战争 (Gegen den Krieg) 康塔塔　Op.51

布莱希特作词。从1936年到1937年，艾斯勒的作品开始显示出风格转变的迹象，更强调作品的社会功能。在他的创作过程中经历了一次康塔塔的复兴，这类康塔塔的第一部作品就是《反对战争》。作品在结构上严格对称:开始的主题和结尾都用齐唱，全曲包括24首变奏曲，围绕一个中心间奏曲(在11曲和13曲之间)分成两半。此外，艾斯勒还使用勋伯格展开变奏曲的技术，派生出若干变体，并把它们作为片断组合在一起，使它们与歌词相对应。变奏曲的第一部分(第1—10小节)，“这场战争不是我们的战争！”其中引用了“老板”的谎话宣传并讲清战争的危害和结果。第二部分(第14—24小节)，展示军事行动的那些结果的具体形式。在中心的间奏曲内，作曲家插入补充性的主观评述。音乐的紧张度通过不断增长的对比而建立起来，以便使结尾的合唱赋格(第20—24小节)产生一种终曲的结束感。这段赋格保留了“这场战争不是我们的战争”的歌词，但增长成四声部的强力度合唱，然后再转入齐唱的尾声。

(刘红柱)

埃　尔　加
(ELGAR,Edward William)

英国作曲家。1857年6月2日生于英国沃斯特(Worcester)附近的布罗德

希思(Broadheath)。他靠自学掌握了音乐的基本理论和创作技巧，随波里策(Politzer)学习过小提琴，还当过一个时期的管风琴手。后来放弃了所有演奏活动，专门从事作曲。埃尔加的成名之作主要是为管弦乐队写的《“谜”的变奏》与合唱作品《吉伦舍斯之梦》。此后不久，即被公认为英国当时最著名的作曲家。1904年被封为爵士，为此在科温特公园举行了3天的埃尔加音乐节。1911年被授予荣誉勋章，1924年被聘为御前音乐大师。1931年，埃尔加获得了作为一位音乐家的最高荣誉——“准男爵”的地位，1934年2月23日在玛尔·班克(Marl Bank)去世。

埃尔加的音乐在本质上具有神秘和诗意的特点，通过奔放的旋律和顺畅的对位来表现。他的音乐写法简练，发展脉络清晰，强调情感的自然流露。他具有天生的配器和组织戏剧性内容的才能。埃尔加并非是有独创性的作曲家，虽然他曾试图形成一种个性化音乐语言，但未成功。他的音乐创作深受舒曼和瓦格纳的影响。尽管他从来不是实验主义者或先锋派的一员，但他的音乐并不缺乏迷人的魅力。

“谜”的变奏 (Enigma Variations) 管弦乐 Op.36

称之为“谜”的主题变奏曲使人们对埃尔加迷惑不解又深感兴趣，它是作者最著名的大型管弦乐作品，写于1899年。一位伦敦的代理人使它引起了著名指挥家汉斯·里赫特(Hans Richter)的重视。尽管里赫特从未听说过埃尔加的名字，但乐谱给这位指挥家留下了深刻印象，使他立即决定上演这部作品。里赫特一直在寻找新英国音乐，对他来说，该作似乎是第一部摆脱了迂腐和技巧炫耀的英国作品。首演之后埃尔加重新修改了其中许多段落，并增加了一个尾声。

乐曲由1个基本主题和14个变奏构成，每个变奏都用埃尔加的亲密朋友的首字母、假名或星号标出。作者指出：“谜，我不需要解释——它的‘暗语’必定是猜不透的。我提请你们注意，变奏曲与主题的明显的关联经常是在很小的结构上……”。他对谜的性质作了暗示，它是一个隐伏的主题，从来没有在作品中真正出现过，而作为一个不出声的伴奏声部，始终贯串整个作品。埃尔加死后，他的知己艾弗·阿特金斯爵士(Sir Ivor Atkins)在伦敦《音乐消息》报上把“谜底”公诸于世：

1.C·A·E·(卡·爱·埃尔加，作者的妻子)；2.H·D·S·－P(斯托尔特—鲍威尔，业余钢琴家)；3.R·B·T·(汤申特，作家)；4.W·H·B·(贝克，乡绅)；5.R·P·A·(阿诺

德，英国作家马太·阿诺德的儿子);6.Ysobel(依萨贝尔·费顿，业余中提琴家);7.Troyte(特洛伊特·格里菲斯，建筑师);8.W·N·(威尼弗雷德·诺尔宝);9.Nimrod(耶格，出版家);10.Dorabella即Dora Penny(多拉·彭妮);11.G·R·S·(辛克莱，管风琴家);12.B·G·N·(奈维逊，业余大提琴家);13.***(莉冈女士);14.E·D·U·(阿杜，妻子对埃尔加的爱称)。

威仪堂堂 (Pomp and Circumstance) 管弦乐 Op.39

1901年，埃尔加为爱德华(Edward)国王七世的加冕典礼写了6首具有爱国热情的军队进行曲。其中第一首(D大调，Op.39)已在世界各地流传，当人们提到威仪堂堂进行曲时，就是指它。此曲由两部分构成，前一部分欢快活泼，与后面的雄伟庄严的旋律形成对比。当爱德华国王七世听到第二部分时，曾断言："这曲调必将传遍全世界"。他的预言成了事实。《威仪堂堂》在某种程度上已成为英国的第二国歌，它与大英帝国的《上帝保佑吾王》一曲有许多相近之处。10年后，英国作家劳伦斯·豪斯曼(Laurence Housman)为第二部分的旋律填了词，曲名为"希望和荣耀的国家"(Land of Hope and Glory)。

引子与快板 (Introduction and Allegro) 管弦乐 Op.47

1902年的威尔士(Wales)之行使埃尔加产生了写作《引子与快板》的想法。他被远处传来的歌声所打动，尤其是那下行三度构成的终止式引起了他的好奇，于是，这部作品的主题涌现了出来。此后，在怀依(Wye)山谷听到的另一首歌更加深了他对威尔士的印象，促使他完成了全曲。

此作品于1905年3月8日由伦敦交响乐团首演。

埃尔加采用了古老的大协奏曲的形式，即弦乐四重奏组与乐队。引子主题由四重奏组和乐队同时奏出。随后，四重奏组奏出了一个小调主题，它在快板部分以大调式重新出现。独奏中提琴唱出了带有威尔士风格的旋律。宽广如歌的旋律过后，开始的主题再现，逐渐导向引子部分的结尾，结束时用了另一个威尔士主题。快板用上述提到过的小调主题开始，但在节奏上略作装饰，随后由四重奏组奏出第二主题。展开部中，主要主题作了发展并在此形成高潮。与传统主题材料的处理方式不同，作曲家在这里用新的主题设计了一首赋格曲，随之又回到了快板乐章开始时的主题，然后，四重奏组与乐队同时奏出了威尔士旋律的倒影。作品结束在快板部分的第一主题上。

b小调小提琴协奏曲(Concerto in bminor, for Violin [illegible] Orchestra) Op.61

埃尔加的小提琴协奏曲作品61号从始至终洋溢着浪漫主义的情调。第一乐章(快板)设计宽广，表现热情。呈示部出现了五个主题，但到展开部只保留了两个(一位音乐家曾指出，这是真正的英国音乐)。独奏小提琴进入后，音乐变得平静、深沉。整个乐章的旋律十分优美，结束在开始时出现过的主题上。第二乐章(行板)是一首优美抒情的歌，它温暖、柔顺，像支小夜曲。末乐章(快板)华丽而富有生气，非常激动人心。

这首协奏曲是题献给弗立茨·克莱斯勒(Fritz Kreisler)的。1910年11月在伦敦由克莱斯勒担任独奏，皇家爱乐乐团协奏，埃尔加亲任指挥作首场演出。

降E大调交响曲 (Symphony in E flat) Op.62

埃尔加的第二交响曲作于1911年，题献给国王爱德华七世，同年5月24日在伦敦音乐节首演。

这部交响曲的主要特点是快乐与甜蜜。其内容是歌颂美好的生活，即使优美的慢乐章亦是如此，这里全然不见他的第一交响曲慢板乐章那种紧张与不安。第一乐章(快板)有两个主题组，主要乐思由一系列单独出现或同时结合的动机来表达，进一步的情感变化则通过突然闯入的插部来实现。慢板乐章在弦乐一系列柔和的低语般的和弦上开始，使人仿佛回到了那古老的年月。它与第一乐章形成鲜明对比。第三乐章是一首回旋曲，主题具有嘲讽的意味，常出现使人意想不到的戏剧性效果。末乐章宏伟、庄严，有一股不可抗拒的力量。

(赵英俭)

埃 涅 斯 库
(ENESCU,George)

罗马尼亚作曲家。1881年8月19日生于罗马尼亚多罗霍伊区的利文尼—维尔纳夫，1955年5月4日卒于巴黎。他幼年随当地教师学习小提琴，7岁登台演出并进入维也纳音乐学院随海尔曼斯贝格(Joseph Hellmesberger)学习。1895年进入巴黎音乐学院继续学习小提琴，但主要精力却放在作曲方面。他

的老师有福雷和马斯内等人。1897年在巴黎举行了自己作品的音乐会。他的两部小提琴奏鸣曲和乐队的两首《罗马尼亚狂想曲》使他很快取得巨大成功。所有这些作品都是他作为小提琴家、钢琴家、指挥亲自演出的。第一次世界大战爆发前，埃涅斯库回到自己的祖国，在布加勒斯特定居，成为罗马尼亚音乐生活的中心人物。他担任布加勒斯特交响乐团的指挥，组织现代音乐会，举行介绍小提琴乐器和音乐的独奏会，设立乔治·埃涅斯库音乐奖。战后，他返回巴黎，以三重身份(作曲家、指挥家和小提琴家)继续他的音乐活动，每年回国一次。1935年与罗马尼亚公主罗赛蒂·苔斯卡诺结婚。第二次世界大战期间，他住在靠近布加勒斯特的一个农场里饲养家畜，偶尔作曲。战后又重新开始他国际性的音乐活动。作为一个小提琴家，他以演奏巴赫和现代音乐作品著称。他还在巴黎和布加勒斯特进行教学活动，学生包括耶胡迪·梅纽因等。他的祖国给予他很高的荣誉，在他去逝之后，他的家成为供人瞻仰的博物馆，1958年又设立乔治·埃涅斯库国际音乐节和音乐比赛奖。

他的许多音乐作品吸取了民间音乐因素，反映出鲜明的罗马尼亚民族特色。但不是所有的作品都具有民族风格，他早期的许多作品带有晚期浪漫主义和勃拉姆斯的痕迹，他的歌剧《俄底浦》(Oedipe,Op.23,1923)曾使用过微分音的作曲技巧。

罗马尼亚狂想曲第一号、第二号 (Romanian Rhapsodies,Nos,1 and2) Op.11

这两首狂想曲是埃涅斯库的最常演出、最受人们欢迎的作品。1903年3月9日在布加勒斯特首演。1908年2月7日，在巴黎由卡萨尔斯(Pablo Casals)指挥的演出使这两部作品获得了国际声誉。

这两部作品含有变幻莫测的情绪变化，充满生气勃勃的民间旋律和激动人心的民间舞蹈节奏(主要是霍拉和西尔巴舞曲)，具有很强的艺术感染力。

第一狂想曲是A大调，以变奏方式发挥多种民间旋律的特色。这些旋律有时兴高采烈，充满欢乐;有时优美动听，深怀柔情;有时又带有忧伤的情绪。乐曲由单簧管的一段柔和的主题开始，然后分别由木管和弦乐重复，最后乐队以快速度再次演奏。接下来，我们在弦乐上听到一支吉普赛曲调，在第一小提琴和木管声部中出现一首激动人心的舞曲，独奏长笛进行东方式的即兴演奏。情绪越来越热烈，旋转般的民间舞蹈旋律和节奏把音乐推向了高潮。随后，单簧管的温柔主题使情绪松弛下来，但这仅仅是一个短暂的过渡。狂想曲

最后又重新在热烈的气氛中结束。

第二狂想曲是D大调的，情绪较前一首更忧郁一些。弦乐庄重的开端引进了一个朴素的、有节制的民间旋律。以弦乐震音为背景的英国管主题更加剧了这种阴沉的气氛。除了独奏中提琴的一段活泼舞曲的简短插入外，这种忧郁的情绪在整个狂想曲中占据了主导地位。

第三小提琴、钢琴奏鸣曲 (Sonata No.3. for Violin and Piano) Op.26

第一乐章，中速，忧郁地；第二乐章，较慢的、带有神秘感的行板；第三乐章，活泼的快板。

这是埃涅斯库的最后一首小提琴奏鸣曲，也是他成熟期的作品之一。1927年3月28日在巴黎首演，作曲家本人演奏小提琴，尼古拉·卡拉维亚演奏钢琴。

关于这部作品，作曲家提供了下面的分析：

第一乐章的情绪主要是哀怨、忧伤的。钢琴在开始时引入的波浪起伏的音型，带有人们熟悉的、吉普赛音乐的增二度特性音程，可以被作为主要主题。小提琴用一个带有悲哀性的结束句与之对答。这时，钢琴引进一个新主题和充满活力的动机，小提琴仍用同样的方式相答。这些多样化的主题乐思，都被作曲家用自由的狂想曲风格、精制的终止和微妙的色彩加以处理。

第二乐章第一部分具有夜曲的特点，乐器的音响优雅、纤弱。开始是钢琴右手的震音和小提琴的泛音，音乐呈现出柔和与难以捉摸的特点，同时变得越来越复杂，出现模糊、怪诞的音型。最后，小提琴奏出一条旋律，随即扩展成一个充满热情的段落。在一个大的高潮之后，这个乐章结束在几乎和开始一样的平静之中。

末乐章是建立在钢琴活泼、奇特的小调基础上的自由回旋曲式，同时小提琴上的四度和五度音响暗示出上述狂欢的特点。欢快活泼的节奏一直保持，直到出现一个速度转慢的变奏曲。小提琴先把它转换成一个带有朗诵性质的宣叙调，然后变成一首新的舞曲。随着回旋曲音调的各种再现，乐章越来越生动、活泼，最后扩展得更加宽广。在钢琴复杂织体的伴奏下，人们可以听到小提琴丰满、充满激情的乐句。

(刘红柱)

法 夸 尔
(FARQUHAR,David)

新西兰作曲家。1928年生于坎布瑞奇市。11岁时，法夸尔就开始作曲，后来入维多利亚大学随新西兰著名作曲家里尔本学习。1949年赴英留学，先入剑桥大学，后转入伦敦音乐学校师从英国作曲家本杰明·弗兰克尔。1953年回国后，在维多利亚大学任教。法夸尔作品甚丰，作有歌剧《影子》和《圣诞节的怪兽》等，音乐会作品有交响曲两部、《周年纪念》组曲两套，协奏曲多种，弦乐队《悲歌》，大量室内乐、声乐和儿童音乐作品。作品曾在国内外比赛中获多种奖项。法夸尔的创作风格具有新浪漫主义特点，富于抒情气质，并以技巧完美著称。

法夸尔同时也是一位积极的社会活动家。他是成立于1974年的新西兰作曲家协会的创办人之一，并出任该协会的首任主席。

第一交响曲(Symphony No.1)

作于1959年。系法夸尔的代表作之一，交响曲由三个乐章组成。第一乐章，中板，用自由的奏鸣曲式写成。乐章开始的第一主题以纯五度为音调核心，曲调宽广，富于大自然气息。第二主题速度转快，较为活跃，音调素材与第一主题有密切的联系。展开部以变化多端的节奏将音乐推向高潮。乐章最后在平静中结束。第二乐章，急板，是一首风俗性的谐谑曲。全曲以一个较慢的、具有山野气息的主题与一个较快的、具有民间舞蹈性格的主题的交替回旋来展开，最后这两个主题以复调手法叠置在一起并形成高潮。第三乐章，采用自由的帕萨卡利亚变奏曲形式。基本主题最初由小号奏出，速度徐缓，颇具悲壮性格。此主题显然与第一乐章的主要主题有相似之处，从而唤起人们对第一乐章的回忆。乐章的末尾消融在铜管与木管的动人的“合唱”之中，并在明朗而温馨的气氛中结束全曲。

全曲演奏约23分钟。

(高为杰)

福　雷
(FAURE,Gabriel Uabian)

法国作曲家。1845年5月12日生于南部小城帕米耶(Pamiers)。1854至1865年就学于尼德迈耶音乐学校，师从尼德迈耶(Niedermeyer)学习宗教音乐，从洛列(C·Loret)学管风琴。1861年圣·桑到该校任教后，福雷从圣·桑学习作曲，两人结下终身友谊。1866年起先后在雷恩、巴黎的几所教堂任管风琴师，同时从事作曲。1891年应聘任巴黎音乐院作曲教授，1905年至1919年任该院院长。1909年被选为法国艺术院院士。自1903年以来，福雷的听觉严重衰退，不得不在1920年退休，1924年11月4日去世。

他积极参加圣·桑等发起组织的"民族音乐协会"的活动，不少作品在该会的音乐会上首演。1909年以他为会长建立了"独立音乐协会"。作为教师，他培养出拉威尔、施米特(F·Schmitt)、布朗热(N·Boulanger)、艾涅斯库(G·Enesco)等著名音乐家;作为作曲家，他经历了漫长的创作生涯。主要写作歌曲、各种体裁的钢琴小曲、各类器乐独奏曲、重奏曲及少量大型音乐作品。他将古典和浪漫主义音乐的传统与当时各种流派的影响相揉和，在和声语汇上有不少创新，可以说，福雷架起了法国音乐从浪漫主义过渡到印象主义的桥梁。

叙事曲 (Ballade) 钢琴与管弦乐队 Op.19

1879年，福雷和友人梅萨杰(A·Messager)一同去拜洛伊特观看瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》的全剧演出。据说他受歌剧影响创作了3首独立的钢琴曲，后把3曲合成这首钢琴和乐队的叙事曲，属早期作品。作者标明管弦乐处于伴奏地位。

乐曲结构自由，大致可分成三部分。第一部分，如歌的行板。钢琴柔和的和弦音响及优美的旋律使乐曲具有福雷典型的夜曲风格。接之进入的管弦乐总是不独立地、断断续续地衬托钢琴的演奏。第二部分，速度转为小快板后，仍由钢琴首先奏出流畅的主题。它与第一部分如歌的旋律数次交替出现，音乐变得活跃起来。第三部分，行板。主题在乐队的各乐器上出现，钢琴转为华彩性的流动，很快转为快板。第二、第三主题交替发展，不断变形，以钢琴长大而辉煌的段落结束。全曲形成从静到动、从宁静抒情到热情奔放的发展过程。

安魂曲 (Requiem) 合唱与管弦乐队 Op.48

1885至1887年间福雷的双亲相继去世，对于笃信天主教，长期在教堂任乐长和管风琴手的福雷来说，写一部祈求给予死者安息的安魂曲是十分自然的。他熟悉自中世纪以来天主教音乐的风格技法，但他毕竟已是19世纪末的作曲家了，因此在弥撒曲的结构上，他省去渲染末日审判恐怖的《末日经》，增加《拯救我》和《在天堂》。音乐风格有典型的福雷式的细腻，使它不同于其他作曲家同一体裁作品，而像是宁静抒情，感情有所起伏的祈祷。

第一曲，"入祭、慈悲经"(Introil and Kyrie)。此曲以清澈和谐的和声音响为主，仅有音量的起伏，祈求让死者永远安息:"主啊，请赐给他们永远的安息，并以永恒的光照耀他们。"进入行板后，男高音和女高音相继唱出如歌的旋律。慈悲经不断反复3句经文:"天主矜怜我等，耶稣矜怜我等，天主矜怜我等。"从柔和的齐唱开始，中间达到感情强烈的呼喊。迅速降落，极轻地结束。

第二曲，"奉献经"(Offertory)。此曲以慢板速度开始，起初在D大调上女低音和男高音相隔六度作卡农进行，相继唱出:"主耶稣基督，荣耀的君王，请拯救已故信徒的灵魂，脱离苦刑和深渊。"同样的音乐在E大调和D大调作反复后，出现男中音平稳的、朗诵般的独唱:"主呵，我们献上颂赞的牺牲和祷告，为了我们今天纪念的亡魂，求你惠然接纳。"最后回到复调织体的合唱，以B大调上的"阿门"祈祷结束。

第三曲，"圣哉经"(Sanctus)。女高音三呼圣哉，男高音和男低音用齐唱应答。以小提琴为主的伴奏，在歌唱的长音处突现，显得无比抒情。到歌颂主的"和散那"部分加入嘹亮的铜管，音乐达到高潮。

第四曲，"主耶稣"(Pie Jesu)。管风琴的伴奏衬托着女高音独唱，尽管经文内容是祈求"无比仁慈的主耶稣，请赐给他们安息，赐给永远的安息。"然而旋律优美，弦乐和竖琴的拨奏与歌唱呼应，使它像一首纯净的抒情曲。

第五曲，"羔羊经"(Agnus Dei)，音乐十分细腻。弦乐流畅的音型与男高音的歌唱互相交织。合唱进入后，伴奏突出管风琴和弦乐的音响，中间频繁的转调加强了色彩对比。

第六曲，"请拯救我"(Libera me)。此曲有较强的戏剧性。由男中音的独唱开始，然后合唱进入。唱到"愤怒的日子"，"要以力和火审判这世界"时，铜管高鸣，合唱逐步升腾，达到感情强烈的顶端。

第七曲，"在天堂"(In Paradisum)。管风琴的背景衬托女高音柔和的歌

唱，逐渐加进弦乐细腻的音响和竖琴晶莹的拨奏，织出一幅梦幻般对天堂的向往。中间感情有所高涨，但很快跌落。最后，由“在那里，天使们以合唱欢迎你”，“给你享受永远的安息”的歌声结束了这首抒情的安魂曲。

贝利亚斯与梅丽桑德 (Pelleas et Melisande) 管弦乐组曲，Op.80

比利时象征主义诗人梅特林克的戏剧，因其诗一般的语言和重视音韵的起伏变化而激起不少作曲家的创作灵感。仅在1898至1912年间以《贝利亚斯与梅丽桑德》为题材的音乐作品就有福雷的戏剧配乐、德彪西的同名歌剧、勋伯格的交响诗Op.5、西贝柳斯的配乐组曲、斯柯特(C·Scotle)的序曲等。福雷为该剧英译本1898年6月21日在伦敦上演时作的配乐是其中最早的一部。当时福雷其他事务繁忙，由他的学生凯什兰(C·Koechlin)配器，1900年正式作为管弦乐组曲(Op.80)出版时，经福雷修改。(剧情参见德彪西的同名歌剧)

第一曲，“前奏曲”。此曲是第一幕的前奏，渲染出戏剧所具有的朦胧气氛。结构为三段体。戈洛外出打猎迷路，遇见默坐于池边的梅丽桑德。第一段是梅丽桑德的主题，描绘她的美丽和胆怯。抒情细腻的旋律蜿蜒流动，先由弦乐组奏出，逐渐加进管乐。中段略带悲哀的音乐暗示悲剧性的结束。再现之后，在简短的尾声中响起象征戈洛打猎的由圆号演奏的猎角声。

第二曲，“纺纱女”。戏剧的第三幕第一场有梅丽桑德纺纱的情景(在德彪西的歌剧中删去)，此曲是幕启之前的间奏曲。贯穿弦乐不停顿的三连音流动，仿佛是纺车的转动。主要由管乐演奏的旋律优美如歌。

第三曲，“西西里舞曲”。此曲是第二幕的前奏。原系为大提琴和钢琴而作的Op.78，经配器用于此，是小型的回旋曲式。主要主题基于多利亚调式和g小调的交替，显得格外新颖。

第四曲《梅丽桑德》是第五幕的前奏。在第五幕中，戈洛逼迫梅丽桑德说出是否与贝利亚斯相爱，梅受惊吓，产下一女后死去。音乐带丧葬进行曲风格，深沉哀怨的旋律，以双附点节奏为主，低音弦乐的拨奏和定音鼓的敲击，刻画出沉重的步伐。中间音乐激动，加入嘹亮的铜管，达到高潮。

五首即兴曲 (Five Impromptus) 钢琴独奏 Op.25、31、34、91、102

钢琴音乐在福雷的全部作品中占有重要地位。他像肖邦一样选取小型器乐体裁——即兴曲、夜曲、船歌、圆舞曲、前奏曲、摇篮曲等为主要领域、然而由于时代和民族传统不同，与肖邦相比，福雷的这些乐曲尽管不乏精彩之笔，

但就其整体而言，显得沙龙风格较强，内容亦较空泛。

五首即兴曲中的第一首(Op.25)、第二首(Op.31)、第三首(Op.34)均作于1883年，其中可看到不少舒伯特即兴曲的影响，属其早期作品。

第一首为三部曲式结构。第一段，"不太快的快板"。高声部片断化的旋律、中声部大量的半音进行以及低音大跨度的分解和弦音型，组成音乐织体不断的快速流动。中段转到下属调，基于$\frac{6}{8}$拍子的旋律较为突出。调性转换频繁，调性色彩的对比鲜明。第三段几乎不加改变地重复第一段。用中段的旋律因素构成的尾声，轻柔地结束全曲。

第二首包含两种对比性较强的音乐素材，是A、B、AB的形式。A段，f小调上快速的$\frac{6}{8}$拍子的音乐像一首塔兰泰拉舞曲，由乐句在不同调上的模进构成。B段转到F大调，左手弹奏的分解和弦进行成为背景，仍为$\frac{6}{8}$拍子。右手弹奏$\frac{2}{4}$拍子的音乐，并常以切分节奏出现。节奏变化是B段的主要表现手段。第三部分是A段的再现。最后再现B段时综合了A段的因素。

第三首与前两首一样，有清晰的调性和明确的段落划分。第一部分基于降A大调，贯穿低声部的分解和弦及高声部简朴的旋律。中间段落速度稍慢，转到降a小调，织体改变，成为一种并置的对比。经过一段色彩性的过渡，再现第一部分的音乐。长大的尾声中，流畅的进行两次被对中段的简短回顾打断。最后以快速而简朴的音乐结束。

第四首(Op.91)于1906年出版，与前3首相隔20余年。音乐风格有很大变化，减弱了抒情性因素，增强了戏剧性因素。结构也相应扩大，但仍采用三部曲式结构。第一部分为不太快的快板，由短小动机的不断发展构成。音乐尚处于呈示阶段时调性已动荡多变。中段速度渐缓，基于升c小调，音乐深沉，旋律带吟诵风格。从旋律中分裂出的动机作模进展开，溶入了复调织体，加强了音乐的推动力。在原调(降D大调)再现之后，以升C大调结束。

第五首(Op.102)1910年出版。亦采用三部曲式结构。乐曲一开始就运用了全音阶上行，紧接减三和弦分解，将由二分音符构成的旋律交织在音型的流动之中。中段的音乐与第一段基本相同，只是突出了句子的模进和相应调性的不断变化，把音乐推向高潮。再现时稍有扩充。全曲保持十六分音符音型的快速流动。

第四首和第五首即兴曲都有较复杂的调性布局，丰富的和声色彩，特别是全音阶的运用，体现了福雷的晚期风格。

幻想曲 (Fantasia) 钢琴与管弦乐队Op.111

作于1918年。20年来的听觉障碍使他痛苦不堪，就在这年完全失聪，但他仍顽强地坚持创作，在无法听到音乐效果的情况下，完成了这部风格独特的乐曲。1919年首演于蒙特卡洛，全曲演奏约15分钟。

把钢琴作为管弦乐队中的重要乐器，带有协奏曲性质但又不完全是协奏曲的写法颇受作曲家们喜爱，如李斯特的《死之舞》、弗兰克的《交响变奏曲》、丹第的《山歌交响曲》等。福雷的《幻想曲》亦属这一类型。

全曲为单一乐章结构，由三个部分组成。第一部分速度较快，包含两个性格不同的主题的交替发展。主题A节奏丰富，旋律线起伏延伸，有较强的推动力，主题B抒情细腻，钢琴流畅的音阶和琶音进行处于伴奏烘托地位。第二部分速度徐缓。减五度音程与附点节奏结合的旋律引出有丰富变化音的新主题。整个第二部分音响不协和，音乐形象丰富多变，情绪压抑，甚至感觉到一种悲剧性气氛。第三部分是第一部分的再现，恢复快速的音乐进行，重又回到明澄的音响之中。

全曲已有一定的印象主义音乐语汇，如全音阶片断化的使用，平行和弦进行等，属福雷的晚期风格。

(沈　旋)

格 什 文
(GERSHWIN, George)

美国作曲家。1898年9月25日生于纽约布鲁克林，家境贫困。从小没有正规地学习音乐，只是断断续续地学过钢琴、和声等课程。1914年，离开学校，在廷潘胡同[1]的雷米克(Remick)出版公司任歌曲推销员。1916年，他开始创作歌曲。1919年所写的《斯瓦尼》(Swanee)成为当时最畅销的流行歌曲之一。同年，又为百老汇创作了第一部音乐剧《露西尔》(La La Lucille)。与此同时，他也用通俗语言创作严肃音乐作品，如弦乐四重奏《摇篮曲》(Lullaby,1919)和独幕爵士歌剧《蓝色星期一》(Blue Monday,1922)。1924年，因《蓝色狂想曲》获成功而闻名全国。从此以后，他一方面继续为百老汇舞台(后来又为好莱坞电影)写流行音乐，另一方面也为音乐会演出写严肃音乐，在这两个领域都取得了突出的成就。他共创作了30多部音乐剧和4部电影音乐，其中，《我为你歌唱》(Of Thee I Sing, 1931)是第一部获普利策奖的音乐剧。从1924年开始，格什文的音乐剧通常由他哥哥艾拉·格什文(Ira Gershwin)作词，两人合作极为成功。格什文在严肃音乐领域的功绩主要在于把流行音乐语言与严肃音乐创作手法结合起来，独具一格，雅俗共赏。随着时间的推移，当初认为他在创作大型作品时技巧方面的缺陷，如发展手法比较单调，配器不够清晰等，已越来越被作品永存的内在活力所掩盖。作曲家良好的音乐直觉和旋律创作才能得到普遍承认。1937年7月11日因脑瘤于好莱坞去世，时39岁。1945年，格什文的生平被拍成电影，影片取名《蓝色狂想曲》。

蓝色狂想曲 (Rhapsody in Blue) 钢琴与乐队

1923年，美国乐队领导人惠特曼(Paul Whiteman, 1890—1967)约请格什文写一首带有爵士风格的钢琴与乐队的大型作品。格什文答应了，但并没有动手创作。不料，惠特曼并没有同格什文商量，就在《纽约论坛报》上公开预告，说这首作品将于近期公演。这个消息使格什文措手不及。事实上，在此之前，格什文还从未写过大型作品。在不到一个月的时间里，格什文不得不全

① 廷潘胡同(Tin Pan Alley)，位于纽约第28街，是19世纪末到20世纪40年代美国流行歌曲出版发行集中地。

力以赴，终于完成了这首作品的两架钢琴谱。因为时间紧迫和缺少把握，他同意请惠特曼乐队里的乐曲改编者格鲁菲(Ferde Grofé，1892—1972)进行配器。这就是《蓝色狂想曲》(或译《布鲁斯狂想曲》)。它于1924年2月12日如期在纽约爱奥利亚大厅(Aeolian Hall)演出，格什文自弹钢琴，取得极大成功。

狂想曲是一种曲式结构比较自由的音乐体裁。尽管如此，从作曲角度来看，《蓝色狂想曲》的结构还是比较松散。美国作曲家、指挥家伯恩斯坦(Leonard Bernstein)说，它“只是把一连串个别的段落用很稀的浆糊粘在一起”。[1]但是，它确实有着极其丰富、动人的旋律，而且源源不断。这种旋律是土生土长的，是普通美国人喜闻乐见的。它带有爵士乐的切分节奏，也带有布鲁斯的音阶特点(即在自然音阶中增加♭3和♭7音)。从中，我们不难感受到美国民族那种率直、幽默、生气勃勃的风貌和情趣。

乐曲从单簧管低音区的一个颤音开始直线上升，经过17个音，引出一个带有美国乡土气息的主题，这个主题贯穿全曲。接着，又有其他主题出现，它们时而在钢琴，时而在乐队重复、变化，互相联系、呼应。有时，音乐显得格外开朗、活跃；有时，比较轻快、诙谐。在乐曲中段有一个主题，先由弦乐器奏出，后由整个乐队重复，气息宽广、略带忧伤，是全曲的中心，也是美国严肃音乐中最著名的旋律之一。乐曲的尾声再现了前面出现过的主题，然后，整个乐队以雷鸣般的气势结束全曲。

《蓝色狂想曲》不仅是格什文一生的转折点，因为从此他被列入严肃音乐作曲家的行列；而且，由于它的成功，也为当时和后来其他作曲家利用流行音乐语言创作音乐会作品，开辟了一条道路。

F大调钢琴协奏曲 (Concevto in F, for Piano & Orchestra)

《蓝色狂想曲》的演出成功之后，格什文受纽约交响乐团委托，开始创作第二首管弦乐作品——钢琴协奏曲。据说，为了写这首作品，格什文不得不首先弄清协奏曲是怎么回事，还临时去买了一本管弦乐法的教科书。关于这首作品的创作，格什文说道：“许多人认为，《蓝色狂想曲》只是碰巧的意外收获。好吧，首先，我要做出来让他们瞧瞧这里有着更丰富的来源。我决心写一

---

① Charles Schwartz:Gershwin, His Life & Music, Da Capo Press, Inc, 1979。第92页。

首'纯'音乐作品。《蓝色狂想曲》，如标题所示，是从布鲁斯得来的印象。协奏曲，将与任何标题无关，而我正是这样把它写出来的。从这次实践中，我学到了很多，特别是在处理乐器组合方面。"①格什文原打算称这首新作为《纽约协奏曲》，后定名为《F大调协奏曲》。乐曲于1925年12月3日由纽约交响乐团在卡内基大厅首次演出，达姆罗奇(Walter Damrosch)指挥，格什文自弹钢琴。

在首演前4天，作曲家本人为《纽约论坛报》准备了如下的乐曲说明②：

"Ⅰ. 第一乐章使用了查尔斯顿舞曲节奏，它快速而令人激动，体现了美国人生活中青春般的热情性格。它的开始是定音鼓在其他打击乐器支持下敲击出来的节奏性动机，以及由大管、圆号、单簧管和中提琴引入的查尔斯顿动机。主要的主题由大管奏出。后来，钢琴奏出第二主题。

Ⅱ. 第二乐章有一种诗意的夜曲气氛，这种气氛是由于美国的布鲁斯所形成的，但它的形式却比通常被处理的更为纯正。

Ⅲ. 最后乐章回到了第一乐章的风格。这是一种节奏的喧闹，它狂热地开始，并始终保持着同样的运动速度。"

协奏曲虽有三个乐章，但音乐的自由流动的性质更像一首狂想曲。它有着材料的很多重复和有限的发展，不过材料的重复在这里有了更多的变化，而且也注意了对位的使用。比起《蓝色狂想曲》来，音乐的发展更有逻辑，更显示出结构的力量。除此之外，它是由格什文自己配器的。

一个美国人在巴黎(An American In Paris) 交响诗

1928年春天，格什文最后一次出国，到了巴黎。他受达姆罗奇(Walter Damrosch)委托创作的这首乐曲，在巴黎完成初稿(包括乐曲中间那段脍炙人口的表示思乡的"布鲁斯")，在维也纳开始配器，最后回到巴黎定稿。同年12月13日，由达姆罗奇指挥纽约交响乐团在卡内基大厅首演。

《一个美国人在巴黎》是格什文作品中最有描写性的一首乐曲。对它的创作意图，作曲家本人曾经这样讲述："这首新作品，实际上是一部狂想曲性质的舞剧音乐。它是很自由地写成的，是我到目前为止尝试过的最现代的音乐。开头部分是按照典型的法国风格，按照德彪西和六人团的方式加以发展的，虽

---

① Edward Downes: Guide to Symphonic Music, Walker and Company, New York, 1981。第351页。

② 同上，第351—352页。

然这些音乐主题完全是独创的。我在这首作品中是想描绘一个美国游客在巴黎，当他在城里蹓跶，听到大街上各种声响，感染到法国气氛时的种种印象。"

"如同我的其他管弦乐作品一样，我没有在音乐中力图表现任何具体的情景。狂想曲的标题只是用一般的印象主义方式加以表现。因此，每一个听众都可以按照他自己想象的情景来领会这首音乐作品。"[1]

作品首演时，格什文的朋友、作曲家泰勒(Deems Taylor)在格什文本人赞同下，为乐曲写了说明，大意如下[2]：

作品以弦乐和双簧管演奏的"漫步主题"开始。那是在5、6月一个风和日丽的早晨，一个美国人沿着爱丽舍宫大街轻快地走着。法国的出租汽车看来特别使他感兴趣，乐队中发出了真正的巴黎出租汽车喇叭的声音。当美国人经过一家敞开门的咖啡馆时，那里传出了长号演奏的马克西克斯舞曲(La Maxixe)的声音。美国人继续蹓跶，由单簧管吹奏出另一个更有生气的"漫步主题"。接下去，游客来到了——可能是一个教堂，也可能是一个大宫殿，但是他并没有进去，只是放慢了脚步。这时，美国人的游逛，究竟在哪里，有点不清楚了，直到他穿过塞纳河，在左岸的某个地方……通过小提琴的独奏段落，引向这首作品的一个主要旋律——加弱音器的小号演奏的布鲁斯曲调。这是对家乡的怀念。美国人忽然发现，他不属于这个地方，他是一个外国人。这冷冷的蓝色的巴黎上空，这远远的埃菲尔铁塔向上挺进的气势，这码头上的书摊，这大街上阳光斑驳的七叶树树叶的图景——所有这一切异国的美，有什么用呢？他渴望的、他最了解的是另一个世界，他自己的国家，突然，闯入了另一个主题。显然，这是美国人遇上同胞了。这个主题充满了兴高采烈的气氛。巴黎，毕竟不是一个坏地方。布鲁斯曲调又回来了，但是这已不是怀乡，而是快乐的回忆。乐队最后以奔放的尾声结束。

1951年，根据交响诗《一个美国人在巴黎》拍摄了同名影片(音乐剧)，由凯利(Gene Kelly)和卡伦(Leslie Caron)主演，获当年最佳影片学院奖。

波吉与贝丝 (Porsy and Bess) 三幕歌剧

海沃德(Dubose Heyward)编剧，海沃德和艾拉·格什文写词，共三幕九场。

---

① Edward Downes: Guide to Symphonic Music, Walker and Company, New York, 1981。第347页。

② 同上，第348—350页。

1935年9月30日于波士顿首演，同年10月10日在纽约演出。

格什文为了写好这部歌剧，于1934年夏天到故事发生地的一个小岛住了几个星期，观察黑人生活，采集黑人民歌。歌剧尽管没有直接使用民间素材，却像真正的民间音乐一样，格什文把它称作"民间歌剧"。他说："因为波吉与贝丝涉及的是美国黑人生活，这就把过去从未在歌剧中出现过的成分带到了歌剧形式里，而我是运用了戏剧、幽默、迷信、宗教热情、舞蹈，以及这个种族的不可抑制的高涨情绪来适应我的方式的。如果我在这样做的时候，创造了一种新的形式，一种歌剧与戏剧相结合的形式，那么这种新的形式完全是从材料中自然地产生出来的。"①

格什文为歌剧付出了辛勤的劳动，用了11个月的时间来作曲，9个月配器。他把他创作流行歌曲和管弦乐曲的所有本领都发挥出来，和声与对位也处理得更为丰富、细致、使这部作品成为他艺术生活中的一个顶点。

歌剧故事发生在美国南卡罗来纳州查尔斯顿一所黑人贫民窟"鲶鱼大院"(Catfish Row)。

幕启。鲶鱼大院的周末晚上。渔夫杰克的妻子克拉拉在哄婴儿睡觉。渔夫罗宾斯等正在掷骰子赌博。穷苦的跛足青年波吉，由一只山羊拖着的小车拉着上场。人们取笑他被贝丝迷住了。这时，一个粗鲁的搬运工人克朗进来，旁边是他的情妇贝丝。克朗一面加入赌钱，一面喝酒。不一会儿，他同罗宾斯争执起来，并打死了罗宾斯。听说警察要来，大伙躲了起来。克朗逃走了，谁也不管贝丝，只有波吉把她藏在自己家里。

第一幕第二场。罗宾斯妻子赛雷娜的房间里。大家正在为罗宾斯祈祷，凑钱替他安葬。警察进来，胡乱抓走一个老头儿，说要等拿到克朗后才能放他。

第二幕第一场。渔夫们在修理渔网。波吉高兴地歌唱，因为贝丝现在已和他生活在一起。一个黑人牧师前来向波吉诈取贝丝(同克朗)的离婚费。有人来报告说被抓的老头即将放回。一个麻药贩子向贝丝兜售麻醉药品，被波吉赶走。

居民们要去郊游。贝丝起先想留下来陪伴波吉，后来被说服和大家一起前往。

第二场。在基蒂瓦岛上。鲶鱼大院的居民们兴高采烈地唱歌跳舞。郊游即

① Charles Schwartz: Gershwin, His Life & Music, Da Capo Press, Inc. 1973, 第266页。

将结束，船要开了，人们纷纷离去。贝丝听到有人叫她，原来是躲在岛上避难的克朗。贝丝说她现在已属于波吉，急着要走，克朗却强行把她留在岛上。

第三场。鲶鱼大院的黎明前。杰克等人打算出海捕鱼。贝丝已从岛上回来，但一直发着高烧。她对波吉说出基蒂瓦岛上的事情，但波吉仍然真诚地爱她。

一场可怕的飓风即将袭来。

第四场。赛雷娜的房间里。屋外狂风大作。克拉拉担心正在暴风雨中的丈夫杰克。突然，克朗闯了进来，威胁说要夺回贝丝，并当面讥笑残废的波吉。这时，有人发现杰克的船只正在水里颠簸。克拉拉不顾风暴冲了出去。克朗为了表现自己是在场的"唯一男子"，出去追赶克拉拉。但他声称等他回来，定要得到贝丝。

第三幕第一场。鲶鱼大院。风暴过去了。人们哀悼风暴中的牺牲者。当院子里空无一人时，克朗突然从外面进来，偷偷爬向波吉的窗下，被波吉发现。波吉打开窗户，同克朗搏斗，终于杀死了克朗。

第二场。警官和验尸官带走了波吉，要他去辨认尸体。麻药贩子一直想拐走贝丝，这时就骗她说波吉不会回来了，要贝丝跟他去纽约。贝丝信以为真。

终场。一星期以后。波吉高兴地回家，但发现贝丝已去了纽约。尽管他不知纽约在哪里，有多么遥远，但他仍然决心驾着山羊小车，找到他的贝丝。

歌剧演出后，格什文从中选出五个部分，编成一首管弦乐组曲。题为《鲶鱼大院》。1.序曲(引子，第一幕第一场);2.波吉的歌唱(《我一无所有》和《贝丝，你现在是我的女人》);3.赋格;4.飓风(第二幕第三场);5.《兄弟，早安》(第三幕第三场)。

(钟子林)

吉纳斯特拉
(GINASTERA, Alberto)

阿根廷作曲家。1916年4月11日生于布宜诺斯艾利斯。1938年以优异的成绩毕业于阿根廷国立音乐学院。他引起人们注意的第一部重要作品是芭蕾舞音乐《帕南比》(Panambi,1936)。1945年，吉纳斯特拉赴美国访问演出。1951年国际现代音乐协会(ISCM)在法兰克福举行的第25届音乐节上，吉纳斯特拉的《弦乐四重奏，第一号》的成功使他在国际上获得声誉。60年代他活跃

于国际乐坛。除创作外，吉纳斯特拉还在音乐教育和组织方面积极推进阿根廷音乐事业的发展。1968年，耶鲁大学授予他荣誉博士称号;1971年，阿根廷文化教育部向他颁发了国家艺术大奖。

吉纳斯特拉的创作大致分为三个时期。在“客观民族主义”时期里，他的音乐直接表现出阿根廷民歌和民间舞曲音乐的一些特性因素(但很少直接引用民间音乐)，这个时期较大型的作品有芭蕾音乐《埃斯坦希亚》(Estancia, 1941)等。《弦乐四重奏，第一号》(1948)标志着“主观民族主义”时期(1948—1954)的开始。这一时期，他的创作从外在民族风格的追求转向寻求主观意识中暗喻的民族特征，如《钢琴奏鸣曲》(1952)、为小提琴和钢琴而作的狂想曲《南美大草原，第一号》(Pampeana No.1)和为管弦乐队而作的交响田园曲《南美大草原，第三号》(1954)等。吉纳斯特拉的第一部完全序列作品《弦乐四重奏，第二号》(1958)则代表了他“新表现主义时期”的开端，这时期的作品还有《钢琴协奏曲，第一号》、《钢琴协奏曲，第二号》和歌剧《唐·罗德里戈》(1964)等。

“帕南比”(Panambi) 舞剧组曲

吉纳斯特拉的独幕芭蕾舞剧《帕南比》(1936)是以阿根廷北部印第安人的传说为题材创作的。1940年6月12日在布宜诺斯艾利斯首演，吉纳斯特拉因此而获得阿根廷“国家奖”。不过，在此之前，吉纳斯特拉就已把它改编成管弦乐组曲了。该组曲于1937年2月7日在音乐会上演出，获得了很大成功。

组曲由五个乐章组成。1.帕拉纳的月光(Moonlight on the Paraná);2. 对强大神灵的祈祷(Invocation of the Powerful Spirits);3. 少女的悲哀(Lament of the Maidens);4. 少女们的圆舞(Round of the Maidens);5. 武士的舞蹈(Dance of the Warriors)。在音乐创作中，吉纳斯特拉一方面注意表现出阿根廷民歌旋律的外观特征;另一方面，他亦注意把民族因素与20世纪富于力度的和声，节奏结合起来。其中斯特拉文斯基的原始主义风格对他影响颇深，特别是为打击乐器和铜管乐器而写的第二乐章和末乐章，尤为明显。

第一钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.1)

吉纳斯特拉的后期创作较重视协奏曲体裁。他先后创作了《第一钢琴协奏曲》(1961)、《小提琴协奏曲》(1963)、《第一大提琴协奏曲》(1968)和《第二钢琴协奏曲》(1972)等。

《第一钢琴协奏曲》虽然依照传统分为四个乐章,但是作者更新了每个乐章的结构。第一乐章,华彩段与变奏。音乐以一连串的和弦开始,随后钢琴开始了华彩段。钢琴演奏出一个相同音列的变体,成为整个乐章的基础。在华彩段中,钢琴与管弦乐队对比强烈地相互交替。变奏为情绪不同的10个微型结构,第一变奏是极小的夜曲似的钢琴独奏段落,曲调源自华彩段开始的音调。以后的大部分变奏较为简单,乐章以一个扩大的变奏曲的尾声结束,它与乐章开始的华彩段相呼应。

第二乐章,非常快的谐谑曲。整个乐章以很轻的力度演奏。作曲家采用了点描式的器乐写作手法和五段的拱型结构,乐章中间为三个对称的中心段落,前后为引子和尾声。

第三乐章,极慢的柔板。这个乐章像是协奏曲中强烈抒情的插曲。三个段落为三元的结构形式。乐章以一把中提琴孤独踌躇的低语开始,逐渐增长为一个叹息的音型。乐章的中段形成非常热情的高潮。结尾由全体弦乐组演奏的十二音和弦渐渐消失。

第四乐章,回旋曲式。这一乐章具有强烈的节奏,钢琴与管弦乐队呼应对答,是一个要求演奏家发挥其技艺的乐章。

唐·罗德里戈 (Don Rodrigo) 三幕歌剧

1964年6月24日首演于布宜诺斯艾利斯的科隆剧院。剧本作者是亚历詹德拉·卡森纳(Alejandro Casona)。

吉纳斯特拉在创作生涯的后期才写出他的第一部歌剧《唐·罗德里戈》,然而它却是最能代表作曲家创作成就的重要作品之一。此剧音乐以十二音技法写成,演出需要庞大的阵容:约100位歌唱者、19位独奏者、84位乐队演奏者(其中包括18位法国号演奏者,6位在乐池内,其余分布在顶层楼座周围以产生立体效果)。伴奏乐器还特别加入了一组包括各种类型、尺寸和重量的钟群。

歌剧以8世纪西班牙的托莱多城为背景,描绘了西哥特(Visigoth)王朝的最后一位国王于瓜达利特战败而使西班牙沦陷的情节。歌剧以罗德里戈的加冕典礼开始,随后的情节大致如下:国王罗德里戈爱上了弗罗林达,并强奸了她;弗罗林达的父亲、塞塔的统治者唐·朱利安为了替女儿报仇雪耻兴兵入侵西班牙,并打败了罗德里戈的军队。罗德里戈逃至修道院苦修忏悔,弗罗林达也赶到了修道院,她原谅了罗德里戈,可是已经为时过晚,罗德里戈身患致

命重病死于弗罗林达的怀中。

《唐·罗德里戈》的三幕是戏剧发展的三个阶段：呈示、危机和结局。每一幕又分为三场，具有同样的戏剧内在联系。场与场之间由器乐间奏曲隔开，每一场的音乐都与一种音乐形式相联系(如回旋曲、组曲、谐谑曲、夜曲和卡农曲等等)。戏剧的前后场次有回文关系，如第五场为戏剧中心的高潮，在这场中罗德里戈玷污了弗罗林达，而第一场与第六场在情绪和气氛上形成明显对照。这种布局也直接影响到音乐的结构取建筑式的拱型对称关系。整个音乐通过十二音列的主导动机得以统一。此部歌剧与20世纪表现主义歌剧的代表作、贝尔格的《沃采克》在音乐结构手法上有着明显的联系。

歌剧有一些重要的音乐段落，如民众聚集欢呼罗德里戈加冕的、富有强烈力度的第一场音乐；弗罗林达与女友们在第二幕唱的抒情曲等。歌剧终场，当罗德里戈死于弗罗林达怀中时，乐池中、舞台上和剧场楼座分别响起了钟声，与乐队的和声混成一片，音响丰满、辉煌。

(周耀群)

格　拉　斯
(GLASS,Philip)

美国作曲家。1937年1月31日生于马里兰州巴尔的摩。曾在芝加哥大学、朱丽亚音乐学院学习，1964至1966年去巴黎师从布朗热。1966年春，因在巴黎与拉维·香卡一起工作，被印度音乐、特别是印度音乐中的“循环节奏结构”(cyclical rhythmic organisation)所吸引，使他的创作发生了根本性的转折。他不再承认在此之前他发表的约20首作品与自己有什么联系。1967年初，他回到纽约，继续追随他的志趣，向雷克拉(Alla Rakla)学习印度乐器塔不拉鼓。1968年，他成立了一个合奏团。他后来创作的大部分作品都是由这个合奏团演出的。

格拉斯音乐的最大的特点是采用重复原则。通常的情况是：一个简单的音型不断重复，贯穿全曲；但在重复过程中，不断有所变化，如扩展节奏等，而在音高、速度、音量和音色等方面则基本保持不变。这方面的代表作如《1+1》(1968，为独奏者在任何有扩音设备的台面上敲击而作)、《两页》(Two Pages1969，单声部乐曲)、《五度的音乐》(Music in Fifths，1969，双声部乐曲)、《同向运动的音乐》(Music in Similar Motion, 1969,四声部乐

曲)、《反向运动的音乐》(Music in Contrary Motion, 1969, 三声部乐曲)等。

1970年以后，格拉斯的作品在原来的基础上，更加注重和声的音响效果，音乐织体也更加丰富。如《变化声部的音乐》(1973，六声部乐曲)、《十二声部的音乐》(1974)、《再看和声》(Another Look at Harmony, 1977,合奏曲)等。拉格斯的名字经常与采用类似手法的美国其他三位作曲家杨(La Monte Young)、赖利(Terry Riley)、赖克(Steve Reich)并列，他们的作品常被称作"简约派"音乐(Minimal Music)。

格拉斯还采用简约派手法创作了三部歌剧《爱因斯坦在海滩上》(Einstein on the Beach,1975,与威尔逊合作)、《真理之力》(Satyagraha,或译作《不合作主义》，主角是印度圣雄甘地，1980)和《阿肯那顿》(Akhnaten,公元前14世纪统治埃及的国王，1984)。这三部歌剧不像传统歌剧那样叙述一个故事，而只是对历史人物的一种插图似的象征性描绘。它的音乐也没有通常的咏叹调或类似咏叹调的歌唱。

五度的音乐 (Music in Fifths)

作于1969年。用平行五度贯穿始终的双声部乐曲。开始的十二个音型各演奏两遍，作为全曲主体部分的引子。从第13小节到第35小节，音型从8个音逐渐扩展到210个音。起初是这样的:



第13小节像音阶似的音型(4+4)，由于增加了四音一组中的前两个音而得到拉长(第14、15小节)。接着，又增加了四音一组中的前三个音(第16、17小节)，然后，又增加到四个音(第18小节)。可以看出，音型的部分变化表现为或上升，或下降。从第19小节起，音型的部分变化既有上升，也有下降。于是，小节的后半部分常常成了前半部分的倒置。随着旋律音型越来越长，所增加的音的数目也越来越多，但始终使听众可以感觉到它的变化。

《五度的音乐》由连续的八分音符组成，旋律音型中的最高音和最低音出现在各个小节的不同位置上所带来的一种节奏的不规则性，加上单调的连续五度进行，使作品听起来"有一种机械的、无情的、不断进取的性质"[①]赖克认为它"像一辆货车"[②]。

作曲家本人在创作这首作品时也企图引起听众心理上和音响上相应的反应。他说："我相信，在这件事情上，听众是比我更胜一筹的。作为作曲家，我要集中于结构和形式的统一，而我的听众的注意力主要是被声音本身所吸引。我应该更加注意声音效果而不是形式方面"[③]。

(钟子林)

郭 文 景
(GUO Wenjing)

中国作曲家。祖籍河北。1956年生于四川重庆市歌乐山。幼时喜读古典小说《三国演义》、《水浒传》，景仰水泊梁山打富济贫的绿林好汉。巴蜀地域的民俗风貌，如纤夫拉船、船夫摇橹、力夫扛包、脚夫拉车、小贩吆喝、茶馆说书、端公驱鬼及平民化的川剧等，深深地吸引和打动着他，在他心中刻下不可磨灭的印象。"文革"时期的1968年，山城重庆发生大规模武斗，枪炮声不绝于耳。父母为了把孩子留在家中，免出意外，便用八元钱为他买来一把廉价小提琴，一位机关干部和另一位妇产科医生教他调弦、识五线谱。就这样，12岁的郭文景以自学小提琴开始步入音乐的王国。1970年他考入重庆市歌舞剧团，成为乐队中的一名乐手。勤奋的练琴和频繁的演出使他的演奏技术迅速提

①② Dave Smith: The Music of Phil Glass, Contact, Summer 1975, 第28页。

③ Wim Mertens: American Minimal Music. Alexander Broude Inc., New York. 1983, 第71页。

高，盛演一时的《红色娘子军》、《白毛女》、《黄河》协奏曲等作品被他拉得烂熟。1975年，在封闭的文化环境中因听到当时被禁止传播的外国交响乐唱片而打开了另一块天地，李姆斯基－柯萨科夫的《天方夜谭》、鲍罗丁的《中亚细亚草原》、肖斯塔科维奇的《第十一交响乐》、帕格尼尼的小提琴协奏曲等世界名作令这位19岁的青年心驰神往，使他无心练琴。于是他将自己苦心搜集的小提琴练习曲悉数让出，换得斯波索宾《和声学教程》和李姆斯基－柯萨科夫《管弦乐法原理》，转为自学作曲。此后，他一面在乐队拉琴，一面为各种演出编写伴奏乐谱(配器)。实践经验和书本知识的结合，使他进步很快。"文革"后期逐渐放宽的演出曲目丰富了他的艺术积累，增加了他接触民族民间音乐的机会。这一切为他接受正规的音乐训练打下了良好的基础。

1977年高考制度恢复，21岁的郭文景考入中央音乐学院作曲系，开始系统的音乐学习。先后师从黎英海、苏夏，并在赵宋光的和声班上学习五声性调式和声方法。严格而系统的训练，大大提高了他的专业技术水准。改革开放的社会文化环境，拓宽了他的艺术视野，使他往昔的民间音乐素养、社会生活积累和艺术经历得以升华。于是新的作品不断涌现，使他在80年代中期以后成为中国新一代作曲家的代表人物之一。

他的主要作品有：钢琴前奏曲《峡》(1979)、弦乐四重奏《川江叙事》(1981—1984)、大提琴与钢琴狂想曲《巴》(1982)、两钢琴与乐队《川崖悬葬》(1983)、小提琴独奏组曲《川剧音调》(1985)、音诗《经幡》(1986)、小提琴协奏曲(1986—1987)、交响乐《蜀道难》(1987)、室内乐《社火》(1990)、竹笛协奏曲《愁空山》(1991)等。生长在丰沃的民族文化土壤中的郭文景，其作品大都打上巴蜀文化的印记，乡土气息十分浓郁，秀气、灵气、才气、鬼气浑为一体，感情真挚而强烈。创作时全身心的投入以及对戏剧性音响、造型性音响的把握，使其作品极富生动性和感染力。在幼年时对传奇式英豪的景仰所化出的阳刚气质中，渗入对音色、情调细微变化的敏锐感应，形成了他创作的鲜明个性。

1987年4月，他成功地在北京举行了个人交响作品音乐会。他的作品除在国内演出和录制唱片、磁带外，还在香港、美国、英国、荷兰、法国等国家和地区多次演奏。《川江叙事》和《巴》于1985年在第四届全国音乐作品评选中获奖，《川崖悬葬》于1986年获中国唱片奖。1987年当选为重庆市"十大杰出青年"，多次受到政府和文化部门的奖励。

郭文景还涉足于影视音乐的创作。1983—1991年间，他共计创作电影音乐10部、电视剧24部(92集)。《棋王》、《北京你早》、《死水微澜》、《巴桑和他的弟妹们》、《无人知晓的世界纪录》、《艾黎与何克》等影视片音乐皆出自他的笔下，是他创作成果的组成部分。

郭文景1983年任职于重庆市歌舞团创作室，被选为重庆市音乐家协会副主席。1990年起调中央音乐学院作曲系任教。

川崖悬葬——为两架钢琴与交响乐队而作 Op. 11

作于1983年。1984年3月3日首演于美国加州大学伯克利分校赫尔茨大厅，由加州大学交响乐队演奏，指挥米歇尔·单亚迈(Michaèl Senturia)。

悬棺葬是古代西南地区僰人奇异的殡葬方式。他们神话般地将棺廓置于峭壁悬崖，棺木竟然经年不朽。至今，长江上游(金沙江—川江段)两岸陡峭的崖壁上仍可见到这一奇观。这些棺廓是怎么放上去的？为什么能悬空裸露千百年而不风化、腐朽？丧葬时有什么习俗？这千古之谜诱发了作曲家的想象，遂作成此曲。

乐曲从定音鼓带音调起伏的滚奏开始，气氛神秘、深远、静穆、肃杀。在弦乐块状和弦的衬托下，深沉的圆号和弱奏的短笛错落呼应，清晰地奏出全曲的主要音调——四川民歌《尖尖山》的片断旋律核心。这两件乐器在音区、音色上的强烈反差，为细分的弦乐群装饰性填补留下了巨大的空间。由四川堂鼓、川锣、马锣、川钹组成的特性打击乐群的加入，强化了巴山蜀水的乡土色彩。弦乐群复调式的细密分部，运用短促装饰音(弦上打指)、突发的拨奏、颤音、滑指等手法，形成一片缜密而躁动的音响。在单簧管、大管、中提琴的引导下，两钢琴首次"亮相"，主题核心音调以小二、大七度的平行运动形成加厚的旋律层，音响高亢而坚硬：



与之相呼应的是音质相近的木琴，跟随其后以错落的节奏回响。这一宣叙性音调多种配器形态的重述，构成了乐曲主体部位的骨架。躁动的弦乐群

逐渐发展为喧嚣和嘶叫，不同组合形式的半音音丛、音块和流动在不同声部中的五声性旋律的短小音调相交织，涂抹出一幅浑沌的五色缤纷的图象。弦乐群的马后拉奏，远程滑指和钢琴的震音、刮奏及华彩音型把音乐推向高潮(第104小节处)。乐队全奏，在加休止的八分音符的颗粒状和弦(一拍一音)的连续敲击中，隐含着复合调性层的五声性主题音调，声威宏大。然后，音响以巨大的落差突降，回复宁静。此时，木鱼声响起，仿佛惊天动地的丧葬仪式已经完成，余下超度亡灵的祈祷。在川堂鼓幽远的滚奏声中，两钢琴变得柔和、驯服，歌唱性的主题音调在复合调性声部的陪衬下充满人情味，朦胧而又动情。

这部作品借鉴了20世纪初、中期西方现代音乐的一些表现方法，如拱形自由结构曲式，半音音块、多调性等。但这一切与富于特色的中国民间音乐已经溶为一体，并作为有效的造型手段服务于它所表现的特定题材，丰富了音乐的表现力。在具体的写作技巧方面，当传统的创作模式——最直接地体现为规范化的曲式结构，被大大突破或受到背离之后，这部作品内在的结构力是从以下三种因素(音乐材料)的贯穿、发展中获得的：

1. 旋律性因素。以四川民歌《尖尖山》的音调片断为贯串线。如：



散布于织体内各种五声性音调的短小"歌腔"，与之有着千丝万缕的联系，而产生整体的凝聚力。

2. 和声性因素。作曲家根据作品音响的总体色调设计了两类特性和声材料：

a. 四、五度开放排列构成的半音音丛，如第9小节处的：(a[1])



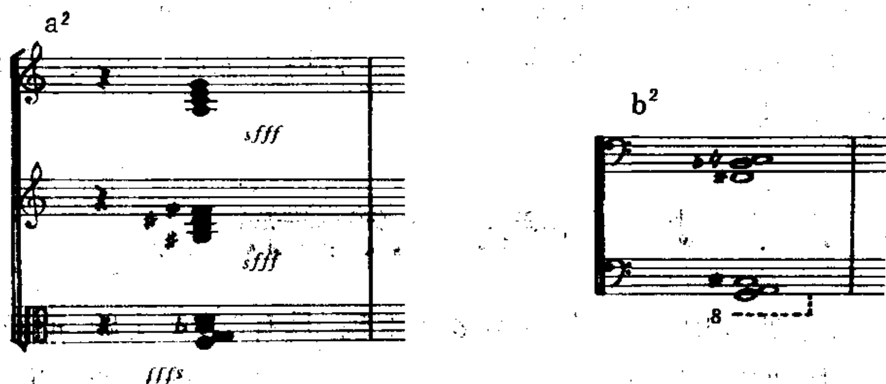
或相距半音的三个小七和弦构成的半音音块，

节处的：(a[2])

影对称式的和弦，如第6小节处的：(b[1])

重要节奏点上的各种音高集合形态都与这两类特性和声材料发

接的关系。



3. 音色性因素。如带有音调起伏的定音鼓滚奏，钢琴的敲击性奏法与木琴音色的加强，细密的弦乐分部，特性的川剧锣鼓等，在作品中多次出现，强化了音乐内部的统一性，突出了作品的整体感。

此外，作曲家用笔十分精练，在不超过10分钟的演奏时间里，音乐容量如此丰富，也是作品受到听众欢迎的原因之一。

社火——为十一位演奏家而作 Op.17

完成于1991年1月7日。同年4月2日在荷兰阿姆斯特丹潘拉蒂斯音乐厅首演，由阿姆斯特丹新合奏团演奏，E·斯班加德(Ed Spanjaard)指挥。

在中国的许多地方，把民间传统节日中各种热闹的游艺活动称之为"社火"，它一般在开阔的乡村场院或寺庙前举行。这部以"社火"为标题的室内乐作品，便是对民间节日场面的描绘。

依据荷兰阿姆斯特丹新合奏团的建制及音乐表现的需要，作品采用了不同寻常的编制，所使用的乐器如下：

长笛Ⅰ，单簧管Ⅰ(兼低音单簧管)，曼多林Ⅱ，钢琴、打击乐(木鱼、排鼓、中国锣、大鼓、锣、钹、铙钹、小锣、小钹、川钹)，小提琴Ⅰ(定弦a^1, a^1, a^1, a^1)，中提琴Ⅰ(定弦B, a, g^1, f^2)，大提琴Ⅰ(定弦$^\#F^1$, A, $^{\flat\flat}A$, $^\flat B$)、低音提琴Ⅰ。由11位演奏者担任演奏。

这部篇幅不长的作品由五个"微型乐章"组成，这些"乐章"不仅短小，而且连续演奏，界限并不分明，犹如5个不同场景的小画面，它们的转换便构成了"社火"的整体景观。

第一乐章，速度慢而自由，意境幽远、朦胧，演奏时间约为2分20秒。音乐在很安静的状态下开始，作曲家别出心裁地选用带吹孔一端的三分之一段长笛(即"吹节")，演奏者一边振动声带，发出歌唱(或吟唱)声，同时将气流灌进吹

孔，让乐器同时发音。人声时而低吟，时而转用假声，表情细腻地唱出带有曲调意义的线条。低音提琴半降的F_1音弱起渐强，力度升涨幅度极大，它在同音上形成一个有特征的节奏型：

在以后的音乐展开中，这一节奏型多次重现，具有"节奏主题"的意义。低音单簧管、曼多林和川钹散漫而奇妙地结合在一起，长笛演奏者用模仿大号的低沉声音与假声交接，低音大管在与低音提琴的二重奏中悠缓地奏出一个五声性的歌唱音调，十分迷人。随后，六连音闷击的川钹引出七度定弦的中提琴和小提琴的四音音束，在曼多林、钢琴同音反复的渐快音块和长笛滑奏的陪衬下，不停顿地进入充满生气与活力的第二乐章。

第二乐章，快板，演奏时间约为3分40秒。音乐一开始，由小钹、铙钹、川钹组成的特性打击乐组单独亮相，由于尺寸大小和质地的差异，它们的不同音色为作曲家提供了节奏调配的可能。另一位演奏者一人兼奏木鱼、吊钹、排鼓、锣和大鼓，与"钹群"对垒。曼多林同音高反复的节奏音丛、单簧管远距离的滑音，以及"吹节"长笛尖厉的震音和滑奏，混合成奇妙的音响。到达一个小高潮后，乐队突然静止。随即，钹群的节奏对位再起，大鼓与之应和，小提琴的小二度音丛和中提琴的平行七度偶尔插入，低音提琴深情地"唱"出一段宽广的曲调，很快就被下跳的五连音所中断。长笛恢复正常的演奏状态，与单簧管以装饰性的滑音奏出各种鸟的啾啾声。一位演奏者用大鼓棒在打开琴盖的钢琴弦上碰击，靠马演奏的弦乐用非常慢而重的运弓挤压琴弦，发出粗糙的音响。随着弦乐、钢琴回复常规演奏之后，音响放开，仿佛大自然复苏了。各种生命在跃动，植物的幼芽破土生长，宇宙充满春天的活力。最后，钢琴、小锣、排鼓组成的固定节奏音团在欢快地奏响后，又整齐地压低音量弱奏，直至音响消失。

第三乐章，慢而宁静，演奏时间约4分20秒。大提琴的独白充当本乐章的引子，演奏者左右手在近马处交替拨弦，带有很大的即兴性，意欲模拟中国古代乐器的声响，营造出神秘而富于想象力的意境，引出长笛、低音大管和低音提琴的三重奏。片刻的宁静之后，音响活跃起来，作曲家为寻求新音响而采用了许多非常规的演奏法，如长笛咂嘴唇的"爆破音"，大提琴的马后拨弦，金属棍划扫锣面等，与宁静的片断形成对比。接下来，经历长笛、低音提琴的二重

奏和大提琴双手拨弦的独白之后，音响再度活跃，造成喧闹、鼎沸的高潮，最后恢复广板的平静。音乐就在这动静反复的张弛中显现出自身的内涵。

第四乐章，十分短小。演奏时间不足1分钟，但音响相当别致。它主要运用多调性的手法来表现民间音乐质朴、粗犷的美质。乐章开始处，中提琴和低音提琴二重奏的音调和声部组合可视作本乐章音乐材料的核心：



这一核心音调的变化、开展，打击乐的插入，“吹节”长笛尖声的呼叫，使音乐更富生活的情趣和乡间泥土的气息。

第五乐章是红火热烈的快板终曲，演奏时间约为3分40秒。在音乐材料方面，作曲家将两种迥然相异的线条：悠长的带五声音阶特征音程(纯四、小三度)的曲调与短促的由小二度缠绕的小歌腔加以结合，作复调性的互补。在节奏方面，运用了五连音、三连音、六连音、七连音以及跨小节的节奏组合等多种复杂的节奏型。不同音色的来源更为丰富，调配组合式样更加新颖，如金属棒对各种钹的敲击，长笛、单簧管仅用带吹口的一端演奏无固定音高的上下滑音，弦乐的同指滑奏，钢琴的平行小九度华彩等。这一切都增加了音乐的生动性，造成热闹非凡的音响，为听众提供了对这一传统的民间喜庆活动的高潮场面引起丰富联想的艺术契机。在结尾处，小钹、铙钹、川钹为一组，与木鱼、大鼓相交织，构成一个固定的节奏背景。“吹节”长笛在这一背景上两次奏出呼唤式的滑音，增加了音乐神秘的意境。单调的木鱼声、钹声和鼓声渐次降低力度，悄然远去。最后，音乐结束在一记突强的短促音束上。

这部作品是应阿姆斯特丹新合奏团的委约而写的。作品首演时，作曲家从中国带去许多欧洲所没有的中国打击乐器，其中有大小不等、音色各异的铜钹。乐曲在荷兰首演后，引起了听众的浓厚兴趣。研究中国文化的欧洲音乐家认为：“在《社火》中，郭文景已经成为了他自己”(见《磬》第三期，Frank Kouwenhoven文)。

(王安国)

哈　巴
(HABA Alois)

捷克作曲家。生于1893年6月21日，卒于1973年11月18日。父母都是民间音乐家。哈巴经过师范大学4年的音乐学习后，进入布拉格音乐学院学作曲。师从洛瓦克(Novàk)，后又随施雷克尔(Schreker)学习。

哈巴一生都在对现代新音响执着、不倦地追求。对微分音音乐的试验贯穿了他的整个音乐生涯，这也是他创作的最大特色。尽管他的微分音试验对专业音乐创作并没有产生很大的影响，但他仍被视为是西方现代音乐中很重要的角色。他曾是国际现代音乐家协会的荣誉会员，1963年被授予"荣誉艺术家"的称号。他以数量众多、体裁广泛并富于创新的作品而成为知名的现代音乐家。

母亲(Mother) 歌剧　Op.35

完成于1930年。1931年在德国首演，1964年又作为现代歌剧的代表性作品在布拉格之春的20世纪歌剧节上演。该剧的脚本由作曲家本人根据捷克乡村极其普通的生活素材写成。它叙述了农民克伦困难重重地拖着六个孩子度日的故事。克伦的第一个妻子去世后，他的第二个妻子挑起了家庭主妇的重担，她自己又生了四个孩子，她对所有的孩子都十分体贴、关心。在艰苦的条件下，她把孩子们都培养成人。当父母都年老体衰之时，孩子们却相继离家，开始了自己独立的生活。

歌剧分为十场。这是哈巴第一次在歌剧中尝试运用他的$\frac{1}{4}$音作曲技术。为了该歌剧的演出，乐器制造公司根据哈巴的要求专门制作了$\frac{1}{4}$音阶的钢琴、风琴、小号和单簧管。

由于$\frac{1}{4}$音技术的运用，使整个歌剧散发出一种新异的现代风格。歌剧的音乐是无主题的，哈巴自己说:"乐思不用主题的方式陈述，这一点使得听众必须用一种新的欣赏方法，即不要等候一个喜欢听的或有特点的动机的重复。"在该歌剧中，哈巴力图以一种新的手段来表现一种与他所构想的剧情相吻合的情调。

幻想交响曲"人生旅途"(The way of life)　Op.46

作于1933年。哈巴的管弦乐队作品没有一首是标明用微分音技术写作

的，这或许是因为微分音运用于大的管弦乐队时所受的限制所致。

交响曲的标题为我们提供了对它的理解。尽管没有鲜明的旋律主题，调性也很模糊含混，但音乐中所表现出来的作曲家对"生活道路"的思考，却可以使人得到很真切的感受。作品的结构、节奏处理、乐队组合以及所表现出的情绪，都使人可以看到传统音乐的影子。

这部交响曲是单乐章结构。其中虽然可以划分出许多段落，但总体上仍保持着快、慢、快的三段式格局。第一部分，音乐以弦乐高音区的震音开始，由弱变强，汇成尖锐刺耳的合奏，引出了这一部分具有战斗性的铜管的音调。这一段音乐带有冲击性，具有很强的动力。快板之后是一段揪心的慢板，单簧管和双簧管在凄楚地诉说。接着又进入快板，这是一段带有谐谑曲性质的活跃音乐。整个交响曲的第二大部分呈中庸慢速。悲痛、愤怨的情绪与前面形成对比。使人仿佛感受到人生道路的险恶。第三大部分又回到开始的具有冲击力的情绪。最后，定音鼓的敲击，暗示了为生活开辟道路而进行的无畏战斗。

第十六弦乐四重奏 (String Quartet No.16) Op.98

这是哈巴的最后一首弦乐四重奏作品。1967年为国际现代音乐家协会在捷克布拉格举行的音乐节而作。

此曲用哈巴特有的$\frac{1}{6}$音体系写成。全曲分为八个段落。

第一段音乐由大提琴浑浊的低音开始，情绪徘徊、沉闷。小提琴在高音区先后用拉奏和拨弦使沉闷的气氛稍有改变。第二、三段连续演奏，速度变快，情绪活跃，与开始的滞重形成对比。第四段音乐强而有力，给人以坚定、倔强的感觉。在紧接着的一段全曲最明朗的活跃快板(第五段)之后，第六段又对比性地出现开始时大提琴的沉重低音，仿佛与第一段相呼应…… 最后，音乐在戏剧性的冲突，但又不十分激烈的气氛里戛然终止。

(姚亚平)

哈 里 斯
(HARRIS Roy)

美国作曲家。1898年2月12日生于俄克拉荷马州林肯县，1979年10月1日卒于加利福尼亚州圣莫尼卡。年轻时入洛杉矶师范大学音乐系及伯克利加利福尼亚大学，后又从法韦尔(Arthur Farwell)等人学习。1926年起在巴黎师从

法国作曲家布朗热(Nadia Boulanger)。

1929年回国，先后在朱丽亚音乐学院、康奈尔大学、科罗拉多学院、宾西法尼亚女子学院、印第安纳大学、洛杉矶加利福尼亚大学等多所院校任教。在此期间，他创作了大量作品，不仅具有美国风格，对美国民族乐派的建立做出了贡献，而且也显示了他本人的独特风貌。他的《第一交响曲》(1933)是进行商业性录音的第一首美国交响曲。他的《第三交响曲》(1937)是他最著名的作品，给他带来了国际声誉。1958年，哈里斯访问苏联，成为在那里指挥演出自己作品的第一位美国作曲家。

哈里斯的创作以器乐曲为主，包括15首交响曲、室内乐、合唱等。他的重要作品大多写于30年代，常常具有宽广的旋律线条、丰富多样的发展手法、明晰的复调织体和调式和声，不对称的节奏等，有时也引用西部牛仔歌曲、内战歌曲及赞美歌等美国民间音调。

第三交响曲 (Symphony No.3)

《第三交响曲》是哈里斯最有代表性、最常被演奏的一首作品。作于1938年末，于1939年2月由库谢维茨基(Serge Koussevitzky)指挥波士顿交响乐团首演。随后，美国几乎所有主要城市的乐队都演出过它。《现代音乐》杂志评论说："就材料的重要性、论述的广度、意义的深度来说，就悲剧性的含义、戏剧性的紧张与集中来说，就动人的美、辉煌的音响来说，它在美国音乐艺术中，是无可匹敌的。"[①]

交响曲以单乐章形式写成，不间断地演奏，包括五个部分。作曲家本人为它提供了如下的提纲式说明：

"1. 悲剧性(低音弦乐音响)。

2. 抒情性(弦乐、圆号、木管)。

3. 牧歌(强调木管音色)。

4. 赋格—戏剧性(以铜管、打击乐为主;第2部分材料的卡农式发展，为赋格的进一步发展形成背景;铜管乐高潮，从赋格主题引伸而来的节奏性动机)。

5. 戏剧性—悲剧性(重现第1部分的小提琴主题。弦乐全体与木管全体作

① David Ewen:The World of Twentieth Century Music,Prentice-Hall Inc.1968。第341—342页。

卡农式进行。铜管和打击乐对来自第4部分高潮的节奏性动机进行发展)。"①

民歌交响曲 (Folksong Symphony)

《民歌交响曲》是作曲家所写15首交响曲中的第四首，也是他唯一的一首带有合唱的交响曲。作品于1940年4月26日在纽约罗彻斯特"美国春季音乐节"演出，由汉森(Howard Hanson)指挥。演出以后，作曲家发现合唱队过于劳累，又增写了两段器乐间奏曲。扩展了的新版《民歌交响曲》于同年12月26日由林沃尔(Rudolph Ringwall)指挥克利夫兰管弦乐团在"全国音乐教师协会"的代表大会上首演。

关于这首作品的创作情况，作曲家写道:"有些人觉得民歌应该按它们天然的状态被保护起来，就像国家公园被政府保护起来一样。大多数歌手处理民歌，就像传教士处理圣经经文一样，根据经文用心推敲和即兴发挥。作为一个作曲家，我觉得民歌就像是肥沃的大地，作曲家们可以按照他们的趣味和技巧在上面耕耘。我们中的多数人都同意，民歌是讨好所有人的。它是一种取之不尽的源泉，从中可以形成许多风格不相容的音乐，是从廉价的装配线生产出来的商业性固定节目到最新的、变化迅速的精致复杂的范例。

"我是在我拓荒者的父母简朴地对待民间音乐态度的环境中长大的。对我们的生活方式来说，民间音乐就像玉米面包和甜奶一样自然。晚饭以后，在前面门廊或厨房，我母亲弹吉它，我们随她一起哼唱。我们在农场干活时用口哨吹民歌。当我开始学习音乐时，我坚信，作曲家就是曾经学过会把他们所喜爱的民歌记录下来的民间歌手。因此，民歌可以按照作曲家的意图重新得到铸造，它们可以被合法地用来产生出交响乐的形式。"

"1940年，当我们的国家深深地投入在第二次世界大战中时，我写了《民歌交响曲》。我为它设计了反映当时感情的一种形式。作品以歌曲《我那留在后方的姑娘》开始，以《约翰尼凯旋回家来了》结束。这两首歌曲都是国内战争时期著名的曲调。为了表现寂寞时对家乡的怀念，我选用了美国两首最受人喜爱的表现孤独的歌曲《别把我埋葬在荒凉的大草原上》和《他离开了》。为了有色人种——他们在战争中和在音乐上都非常令人赞美地代表了我们国家——我选了美好的黑人灵歌《我的灵魂里吹

① David Ewen:The World of Twentieth Century Music,Prentice-Hall Inc.1968。第341—342页。

起了小号声》"。

交响曲共七个乐章，每个乐章表现一种特定的情绪。作曲家本人描述如下:

"第一乐章，"我那留在后方的姑娘"。这是内战时期青年男女分手时所唱的一首精神饱满、斗志昂扬的歌曲。唱时要有最欢快的心情。

第二乐章，"西部牛仔"。这个乐章用了3首著名的西部民歌:《哦，别把我埋葬在荒凉的大草原上》、《古老的奇肖姆小道》和《拉雷多》。这3首歌曲的特点是具有孤独、欢乐和悲伤的情绪，这些情绪是伴随着早期西部牛仔们的日常生活的。

第三乐章，弦乐队和打击乐的第一次间奏。这是提琴演奏的舞曲，很自然，是由最初拓荒的日子里出现的许多提琴曲调组合而成的。

第四乐章"山区人的情歌"。一首来自南方山区人民生活中的爱情歌曲，以《他离开了》的曲调为基础，表现了山区人民特有的那种哀伤的情绪和粗犷的性格。

第五乐章，乐队的第二次间奏。这是一首欢快的曲子，采用了民歌《跳起来，我的太太》和一首舞曲，舞曲是由许多提琴曲调编成的。

第六乐章，"黑人幻想曲"。这个乐章使用了两首黑人灵歌《小男孩戴维》和《我的灵魂里吹起了小号声》，它们来自具有悠久传统的美国最南方。

第七乐章，"约翰尼凯旋回家来了"。这当然是内战时期的著名歌曲。在这首曲子里，我希望能表现出当战士们从前线回来时我们的人民所感到的那种兴奋和欢庆的心情。"①

(钟子林)

贺 绿 汀
(HE Luting)

中国作曲家、音乐教育家、音乐理论家。1903年7月20日生于湖南省邵阳县小东乡马王塘(今属邵东县)一户农民家庭。原名贺楷，字安卿，号抱真。

年幼时在村里念私塾。1911年辛亥革命后，县城里办起了新式学堂，他在

① 《民歌交响曲》唱片说明，SRV.347SD.Vanguard Recording Society,Inc.1975。

县城学堂里接触到最初的艺术教育。1921年秋在县立中学毕业后，回本乡任小学音乐、图画教员。1923年考入长沙岳云学校艺术专修科，随邱望湘、陈啸空、郑其年等学习乐理、和声、钢琴、小提琴等音乐知识，次年以优异成绩毕业并留校任教。1926年在民主革命思潮影响下返回邵阳任音乐、图画教员，并投身于湖南农民运动。1927年民主革命遭受挫折后，以共产党员的身份参加广州起义，后突围至海丰，创作了革命歌曲《暴动歌》。

1931年春考入上海国立音专，师从黄自学习理论作曲，从欧萨柯夫(俄)学钢琴。学习期间，因所创作的钢琴曲《牧童短笛》获俄罗斯作曲家、钢琴家齐尔品举办的"中国风味钢琴曲"创作比赛第一名，奠定了他在中国近现代音乐史上的地位。同时，他还涉足于电影音乐领域，为《都市风光》等十余部中国最早的一批有声影片配乐作曲，留下了《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》等许多被广为传唱的歌曲。

1937年抗日战争爆发后，他以极大的热情投入到抗日救亡和新民主主义革命的洪流中，辗转于敌后的武汉、重庆和苏皖、陕北新四军、八路军根据地，创作了《游击队歌》、《上战场》、《保家乡》、《嘉陵江上》、《垦春泥》和《晚会》、《森吉德玛》、《新民主进行曲》等一大批具有广泛社会影响的声乐、器乐作品。

1949年中华人民共和国成立以后，他长期担任上海音乐学院院长，主要精力转入音乐教育工作。在这40多年间，他除了在建立和完善中国专业音乐教育体系，为国家培养出众多优秀的音乐人才方面作出了巨大贡献外，还以他的声望和影响，对中国音乐的理论与实践，发表了许多有关全局的意见和建议，对中国的音乐事业起到推动、促进和指导的作用。

在繁忙的教学行政和众多的社会兼职占去了他后半生主要精力的情况下，他仍继续从事音乐创作活动，写出了《慰问信飞满天》、《牧歌》、《绣出河山一片春》、《快乐的百灵鸟》、《十三陵水库大合唱》、《上海第三次武装起义》以及电影《宋景诗》、《曙光》的音乐等不同体裁、形式的音乐作品。

贺绿汀的音乐生涯几乎贯穿了整个20世纪。他留下的主要作品有：声乐曲(独唱、齐唱、对唱、表演唱、合唱等)近200首，大合唱3部，钢琴曲7首，管弦乐曲12首，电影、话剧音乐29部，音乐戏剧(包括歌剧、活报剧、广场歌舞剧、儿童歌舞剧等)10部，还有若干器乐独奏、管乐合奏，舞蹈音乐等。这些作品，与本世纪中国人民的生活与斗争紧密相连，具有鲜明的时代特征和深厚的群众基础，真实地反映了人民的生活和思想感情。在艺术表现上，作为20世纪中国新音

乐的一位早期实践者，将欧洲音乐的传统技法与民族音乐相结合，走出了一条继承民族传统、借鉴外来形式、表现时代生活的新路。他的创作风格可以用朴实简练、浑然天成来概括。他的许多优秀作品，已经随着时代载入史册，或融入中国人民的社会生活中。

牧童短笛 钢琴独奏

作于1934年。当时作者系国立上海音专学生。时逢俄罗斯钢琴家、作曲家齐尔品发起并出资“征求中国风味钢琴曲”，作者投稿应征，经萧友梅、黄自、查哈罗夫、欧萨柯夫和齐尔品组成的“审查委员会”评审，此曲荣获头奖。在同年11月27日音专校庆7周年纪念音乐会和颁奖大会上，由作者登台首演。

乐曲为带再现的单三部结构。A段优美恬静，用对比式复调二声部写成。处于上方声部的主要音乐旋律悠扬婉转，流动自然，极富民族音乐的韵味。下方的对位声部与之或呼应补充，或穿插衬托，音乐此起彼伏，跌宕绵延，意趣盎然。B段热烈欢快，在速度、节拍、调式、织体等方面与A段形成鲜明的对比。第三个段落基本是A的原样再现，曲调稍加装饰变化。末尾渐慢渐弱，在高音区结束，余意未尽。

这首短小精致的钢琴曲，在中国近现代音乐史上占有重要地位，其意义表现在如下两个方面：

1. 在创作立意上，用欧洲音乐的艺术形式，表现中国的民族生活——“小牧童，骑牛背，短笛无腔信口吹”。这是一幅中国老百姓熟悉的民间生活图景，乐曲将这一场景淋漓尽致地表达了出来。钢琴艺术从莫扎特、贝多芬的音乐殿堂走到中国民间，《牧童短笛》即为最早的一次成功尝试。

2. 在表现技法上，如何使中国的民族音乐语言(音阶、调式、旋法)与欧洲多声音乐的技术规范加以结合，是中国近现代作曲家面临的重要课题。《牧童短笛》在复调音乐的对位技巧和曲式结构等方面，堪为典范，给后人以启迪。

《牧童短笛》首演后，次年即由齐尔品带到日本东京，交由龙吟社出版。以后又带到德国、奥地利、比利时、荷兰、美国等许多大城市巡回演出，介绍给国外的听众。在国内，此曲半个多世纪来一直是钢琴家们音乐会演奏的保留曲目和教学曲目。1993年被列入《二十世纪华人音乐经典》。

摇篮曲 钢琴独奏

与《牧童短笛》同时创作于1934年，在齐尔品“征求中国风味钢琴曲”评

选中获二等奖。首演日期不详。

此曲利用“摇篮曲”的音乐体裁，塑造了优美、温馨、安详、平和的音乐形象。作品由三个段落组成。第一段是慢板，高音声部奏出极富歌唱性的旋律，这条气息悠长、结构方整的旋律，是由句首简短的核心乐汇一再重复、变奏加花连缀而成的。左手以分解和弦织体陪衬，形象地描述出孩子在摇篮里安睡，母亲在旁轻声歌唱的情景。中段以渐激动的情绪突破了宁静，和声式的织体和旋律片断的模仿呼应增加了音乐的动感，音乐力度加强，造成乐曲的高潮。第三段是第一段的再现，音乐回到宁静、安详的意境中。结束处旋律在中低音区陈述，刻画孩子沉入甜蜜的梦乡。

与《牧童短笛》一样，《摇篮曲》优美的旋律也是用五声音调写成的，在五声音调与功能和声的结合上作了成功的尝试。在这两首作品里，贺绿汀严谨、质朴的创作风格已经形成。

由于此曲的音乐旋律十分动听又相对独立完整，后由作曲家改编为一个供大提琴独奏用的版本。

游击队歌　合唱

1937年冬创作于山西临汾，歌词亦为作曲家所作。1938年元旦在临汾刘庄八路军高级干部会议上首演，作者担任指挥。

1937年“八·一三”淞沪战争爆发，贺绿汀参加上海文化界救亡演剧一队，与宋之的、欧阳山尊、塞克、崔嵬等辗转于南京、武汉、开封、郑州、洛阳、西安等地，在民众中宣传抗日救亡。同年冬来到山西临汾刘庄。前线战士与敌人殊死战斗的场景，激发作曲家在短时间内写成了这首作品。

这首在民众中广为流传的歌曲，以跃动的小军鼓节奏型贯穿，刻画出抗日军民勇敢、无畏、机敏、乐观的精神风貌和与敌人抗争到底的决心，具有强烈的鼓动性。在音乐材料和结构上，复乐段的句式使抑扬格的音乐动机不断重现，便于群众记唱。带再现的二部曲式，将散文式的歌词纳入严谨的音乐结构，升华了这首大众歌曲的艺术品格。曲调上宫调式与欧洲大调式的溶合，使这首歌的音调兼有大调式的明朗、坚定和民族音调的亲切、流畅。规范的四部和声及尾句高音声部的对位旋律(可用口哨吹出)在铿锵、饱满的音响中增添了幽默的情趣。

这首作品不仅在中国人民的民族解放战争中起到宣传、鼓动、激励的作用，而且是音乐会中演唱的保留曲目，1993年被列入《二十世纪华人音乐经典》。

嘉陵江上　独唱

1939年作于重庆，端木蕻良作词，同年由女中音歌唱家洪达琦首演于重庆(中苏友协举办的音乐招待会)。

1939年，贺绿汀在重庆任郭沫若领导的军委政治部第三厅中国电影制片厂音乐科长，兼中央广播电台音乐组长和陶行知育才学校音乐组主任。与聚集在抗战后方重庆的文艺界人士有广泛的交往。诗人端木蕻良从北方来到南方，以自己失去家园的经历，写出了散文诗《嘉陵江上》。贺绿汀根据女中音洪达琦的音域，数易其稿，写成独唱曲《嘉陵江上》。

这支歌，以第一人称语调，表达因日寇入侵、家乡沦丧而漂泊异乡的热血青年，思念家乡田舍、亲人、牛羊，怀念故乡泥土的芳香，决心拿起刀枪，打回老家，复仇雪耻。在音乐处理上，作曲家吸取了欧洲艺术歌曲及歌剧朗诵调、咏叹调的表现方法。由钢琴奏出的引子，以歌声第一句旋律六度大跳动机及和声小调为材料，从高音区迅速下跌，具有强烈的悲剧性。歌声旋律分为两个部分，第一部分是伤感的回忆，似江水呜咽，沉痛、悲凉。第二部分转为激奋，"我必须回去"的排比句将音乐引向高潮，有力地表达出收复失地的意志和决心。

这首作品除女中音选用外，男中、低音同样适用，半个多世纪来传唱不衰。1993年被列入《二十世纪华人音乐经典》。它与《游击队歌》同为贺绿汀声乐作品的代表作，是中国20世纪三四十年代艺术歌曲的典范。

(王安国)

亨　策
(HENZE, Hans Werner)

德国作曲家。1926年7月1日生于德国居特斯洛(Gütersloh)。他成长于纳粹统治时期，曾就学于不伦瑞克音乐学院。第二次世界大战期间被征入德国军队，大战将结束时开小差逃到丹麦，隐姓埋名担任教堂风琴师。战后回国任比勒菲尔德歌剧院的辅导教师，并同时师从福特纳(W·Fortner)与莱博维茨(R·Leibowitz)。1948至1952年在康斯坦茨与威斯巴登芭蕾舞团任指挥。由于他对德国又爱又恨，因而定居意大利。曾游历许多国家指挥自己的作品，60年代初在萨尔斯堡音乐学院任教，1971年被英国爱丁堡大学封为荣誉博士。

亨策的创作体裁非常广泛，尤其擅长于歌剧创作，被誉为“当代德国歌剧作曲家的翘楚”，国际声誉可与布里顿相提并论。在他的早期作品中，可觉察到斯特拉文斯基和勋伯格的影响。但到了意大利时期，风格趋于柔和，反映出地中海地区的浪漫色彩。除歌剧外，他还写了9部交响曲，若干舞剧、协奏曲、合唱作品与室内乐。60年代后，他的作品表现出明显的政治倾向。彼得·斯·汉森曾说：亨策“是开拓者而不是探索者”，“他曾受到他的欧洲同代人所受过的全部影响，但他却形成了高度的个人风格”。

孤寂的林荫道 (Boulevard Solitude) 歌剧(七个场景)

该作品于1952年2月17日在汉诺威首演，是亨策的第一部重要作品。剧本是格雷特·魏尔(Grete Weil)为1731年出版的小说《玛侬·莱斯科》而续的新篇。由魏尔的丈夫瓦尔特·约基施(Walter Jockisch)导演。

剧中人:

玛侬·莱斯科(Manon Lescaut)，女高音

阿芒·德格里奥伊克斯(Armand Des Grieux)，男高音

莱斯科(Lescaut)，男中音

弗朗西斯(Francis)，男中音，阿芒的朋友

利拉凯·勒佩尔(Lilaque le pére)，男高音，有钱骑士

利拉凯·勒菲斯(Lilaque le fils)，男中音，骑士之子

侍者(哑剧演员)

妓女(舞蹈演员)

两个吸毒者(舞蹈演员)

卖烟男孩(舞蹈演员)

卖花姑娘(舞蹈演员)

(报童、乞丐、警察、男大学生、女大学生、旅游者等)

时间: 现在

地点: 巴黎

场景1:

在火车站候车室，大学生阿芒遇见了由其哥哥陪同前往女子寄宿学校上学的玛侬，俩人谈起了他们的梦幻与向往，阿芒深深地为玛侬可爱的容貌所吸引。最终玛侬没去寄宿学校，而是跟这位大学生去了巴黎。玛侬的哥哥莱斯科对这一切表面上袖手旁观，无动于衷。

场景2:

在巴黎的一个斜屋顶小阁楼中，玛侬与阿芒编织着他们的爱情之梦。玛侬希望得到一顶新帽子，但阿芒因其父断绝了他每月的生活费而无钱购买。当他去找朋友弗朗西斯帮忙时，玛侬的哥哥来到小阁楼上，要将玛侬介绍给一位已在楼下等候的有钱骑士。玛侬还在犹豫，莱斯科给她5分钟思考时间。最终玛侬只得同意。

场景3:

在利拉凯豪华的住宅，玛侬给阿芒写了一封充满深情的信，并约他幽会。莱斯科随后赶到，阅读了这封信，即将它撕毁。他粗暴地向妹妹玛侬要钱，遭到拒绝后砸开了主人的钱箱，不料利拉凯突然闯入，兄妹俩立即笑脸相迎，但他已发现了砸开的钱箱，要求查明原因，经过激烈的争吵利拉凯让玛侬滚出去。

场景4:

阿芒已复学，与弗朗西斯一起在图书馆学习，但他却一心思念着玛侬。弗朗西斯告诉他玛侬与利拉凯之间发生的一切。阿芒动情地为玛侬辩护，直到弗朗西斯摇头离去。当阿芒将思绪拉回到书本上时，玛侬突然出现在他身旁，并与他一起朗读卡图卢斯的爱情诗歌。随后阿芒与她离开了图书馆并决定与她共度今生。

场景5:

阿芒因服用了下等小酒吧中的麻醉品而无力挽留玛侬。有一次当他毒性发作昏昏入睡时，梦见自己是希腊神话中的俄耳甫斯，玛侬变成了死去的欧律狄斯(俄耳甫斯之妻)。这时，玛侬又被哥哥带到了早已对她感兴趣的利拉凯儿子的住处。玛侬让人给阿芒捎信，说她的新丈夫将外出一夜。

场景6:

在小利拉凯的住宅，玛侬与阿芒度过了幸福的一夜。这时，莱斯科突然闯入，不顾阻拦地从镜框中抢下一张油画。利拉凯闻讯赶到儿子房间查问究竟，玛侬谄媚地迎上去企图转移他的视线，但利拉凯终究还是发现油画被盗，并命令侍者堵住所有出口报告警察。莱斯科往玛侬手中塞了一把手枪，随着枪响，利拉凯应声倒地。阿芒与玛侬惊呆了，莱斯科却持画逃跑。小利拉凯回来了，伏在父亲身上悲痛不已。

场景7:

灰色的初冬，阿芒等候在监狱门前，为了最后再看一眼他所心爱的人，因为玛侬将被转送其他监狱。牢门开了，许多戴着手铐的姑娘涌了出来，她们

在阿芒面前顿时变成了鬼怪的幻影。玛侬在人群中回避着阿芒的目光匆匆离去，最终只剩下阿芒一人在原地垂首伫立。

音乐:

音乐虽然运用了十二音技巧，但是那些分段(如: 咏叹调、二重唱、重唱)却使人感到又回到了较为古老的歌剧形式。在对于刻画个性起着极为重要作用的独特的声乐声部写作中，以及对于不同场景各种情绪的准确把握中，亨策的戏剧天赋得到了充分的展现。芭蕾舞一直伴随着歌唱出现，台下的合唱解释着剧情，以室内乐形式出现的乐队有力地突出了独奏部分，器乐间奏使各场景紧密相连。清晰的音乐幻想、曲式以及热情的节奏使这份有时有些夸张的总谱充满了魅力。

情侣悲歌(Elegie für junge Liebende) 三幕歌剧

1961年5月20日由慕尼黑拜罗伊特国家歌剧院首演于施韦青根音乐节。根据威斯坦·H·奥登与切斯特·卡尔曼所撰脚本创作。德文脚本作家: 路德维希·兰德格拉夫与维尔纳·沙赫特利。

情节: 在阿尔卑斯山的黑山雕旅店，寡妇希尔达40年来一直在等候她那登山失踪的丈夫。诗人米腾霍夫为了寻求创作灵感在此落脚。诗人的随从有医生赖施曼博士、富有的女秘书及小情人伊利莎白。希尔达得到消息说冰川归还了一具男尸，那正是她失踪多年的丈夫，她从此由梦幻回到了现实中。医生之子托尼来探望父亲，与伊利莎白相爱。女秘书与医生对此非常恼怒，诗人本人表面上却表示谅解，愿意放弃伊利莎白。他的唯一要求是让这对年轻人去哈默尔山岬为他采一种花，表示他的断念。当暴风雪来临时他阻止登山向导提醒这对年轻人山上的危险，最终伊利莎白与托尼像希尔达的丈夫一样葬身于冰川，诗人却由此获得了灵感。在他60岁生日的庆贺会上为崇拜者朗诵了他根据这一素材创作的悲歌。

音乐:

乐队仅由24人组成，始终保持着室内乐结构，充分发挥了各乐器的独奏作用。精心制作的总谱已不局限于充当解释性的工具，明显地展露了亨策非凡的音乐天赋。整部作品按其情节划分为完整的场景，宣叙调、咏叙调与重唱交替出现;独白部分有时也用作风格表现手法。作曲家成功地以音乐塑造了诗人米腾霍夫的专制者形象。音乐中的一些插入部分处理得非常独特。结束幕中，诗人创作的悲歌完全以发声练习的形式演唱。曾给这首诗歌创作带来灵

感的那几位主人公以几个不同的声部同时发声，构成衬托的背景。寡妇以她的幻想，女秘书以她的关怀，医生以他的药方，托尼与伊利莎白以他们虚幻的爱情为诗人提供了悲歌的素材。这几幕在较新的文学潮流中产生的歌剧，也在寻找与其相适应的新意。

那不勒斯的五首歌曲(Fünf neapolitanische Lieder) 声乐与室内乐

亨策1956年移居那不勒斯后，更加努力地追求伴奏单纯的声乐作品的魅力，这五首歌曲明确地展示了他的这一创作趋向。它们是亨策刚到那不勒斯时，应德国法兰克福(美因河畔)广播电台之邀创作的。歌词选自17世纪一位无名诗人的诗歌，其内容主要表现男女青年对于爱情的向往以及失恋的痛苦。歌曲伴随着鼓点进行，由中音声部演唱。

室内管弦乐队编制：

长笛2;双簧管;英国管;降B调单簧管;低音单簧管;大管;低音大管;F调圆号2;C调小号;长号;竖琴;中提琴4;大提琴4;低音提琴2。

第一首，男高音以自由的华彩开始(例1)，不久便转为$\frac{3}{4}$拍。前短后长的逆附点音型是这首歌曲的特点(例2，$\frac{3}{4}$拍之后)，乐队也效仿这一音型。歌曲采用了问答形式。

第二首，短暂的前奏以$\frac{3}{8}$拍开始，它使人们感受到竖琴、吉它等拨弦乐的伴奏效果，双簧管吹奏了民间舞蹈的旋律(例3)。接着，歌曲以$\frac{6}{8}$拍开始，主要由英国管伴奏。歌曲的大部分都是以降A为基音，节奏非常单纯，充分体现了歌词中描绘的那位男子欢畅、愉快的心情(例4)。轻松、欢快的节奏自始至终，最后歌声在圆舞曲的固定伴奏音型上渐渐消逝。

第三首，$\frac{4}{4}$拍。以单簧管朴实的旋律开始，低音单簧管以上三度(下六度)的关系进行模仿。之后，歌曲又以类似上三度的卡农般地进入(例5)，这种曲调是典型的意大利风格。最后一小节完全可被看作罗西尼式的节奏与旋律(例6)。在此，人们可以体会到亨策对于那不勒斯歌曲的热爱。

第四首，前三首歌曲都是短小的歌谣风格，第四、第五首较长。前三首均由男声演唱，第四、第五首由女声演唱(实际上全部由一人演唱，乐谱上并未要求变更歌手，但从内容上看应由女声演唱)。女声以其真切感人的歌声倾诉了失恋后悲痛欲绝的感情，使人们为之动容。经常出现的不协和音将这种感情加以充分展现并转达给听众。第1小节的和弦(例7)，第8、9小节的对位(例8)等，即为其范例。f小号吹出充满悲伤的旋律(例9)，其他乐器采用起伏跌宕的节奏

加强悲哀的气氛。恢复平静之后，弦乐与竖琴的持续音上出现了管乐旋律，弦乐旋律跟随其后。这时，低音单簧管在升F上增加了一个延长记号。接着，长笛，单簧管与低音单簧管以其固定音型引出了歌曲(例10)。歌曲与乐队伴奏总体上都非常单纯、朴素，尤其是伴奏部分的竖琴，持续地用同一节奏反复弹奏同一和弦，给人留下深刻印象(例11)。歌唱结束后再次出现长笛，单簧管与低音单簧管的终止式，全曲到此结束。

第五首，在$\frac{4}{4}$拍与沉重的节奏之上，弦乐与大管衬托着圆号奏出五小节前奏，铜管乐，尤其是圆号的配器给人留下深刻印象，在它们的伴奏下，歌唱缓缓进入。音乐呈装饰风，在表现微妙感情活动的同时，旋律骨架非常清晰(例12)。歌词结束时，圆号以ff的音量奏出发自内心呼喊般的音型(例13)，但随即转为宁静，全曲在悲哀的气氛中结束。

例:

1. A — ggiosa — pu — — to ca — la — mor — —
— te ve — — — ne,

2. Tu— che — si — bel — la, miet-te-te 'mpen — zie-—re,

3.

4. A l'a — cqua, a-l'a — cqua de il ffun-ta — nel — le, ad —
do' ce van-no li bbel — — le a la — va — — re

5.

Cl.

Bcl.

A- ma- ie' na nen-ne' pe' tri - de-ce mi - se,

6.

mf

è a- sciuto lu sca- ccio-ne è a- sciu-to lu sca- ccio-ne è a-sciu- to lu sca-

cciö-ne lu sca- ccio lu sca-ccio-ne da la ca - sa

f *pp*

7.

(Fl. ,Ob. ,Eh. ,Cl. ,Bcl. ,Vla. ,Vc.)

8.

Cl.

Fl.

Harp

9

f Tp.

Cant.

ff *p*

10. p Semplice
A—ma—ie nu nin—no—cu' su—do reṣ stien—te,
mf pp
Ma—lu ve—co 'mpu—te—re a nat' 'a—man—te
11.
12. f espr.
Hr.
Ar—be—ro pi—cce—ril—lo
te chian—ta—ie,——i——t'a—rà cqua—ie cu' li mier sù—ro—re,
13. ff espr.
a2.
Hr.
p

(姜 丹)

何 训 田
(HE Xuntian)

中国作曲家。1953年生于四川省。青少年时期正值“文革”动乱，较早体验了人生的艰辛苦涩。1977年考入四川音乐学院作曲系，师从作曲家黄虎威，毕业后留校任教。自1980年以来，其作品在国内外作曲比赛中连续获奖。最初的获奖作品是歌曲《渔港恋歌》(四川音乐学院抒情歌曲创作比赛一等奖，1980年);1981年，交响诗《血花》获全国第一届交响音乐作品评奖活动的鼓励奖及四川省优秀文艺作品评比的一等奖;1984年，民族管弦乐《达勃河随想曲》获全国第三届音乐作品评比一等奖;1987年，弦乐四重奏《两个时辰》获德国韦伯国际作曲比赛第三名;民乐重奏曲《天籁》于1986年获“中国唱片奖”后，又于1988年获全国第六届音乐作品评比三等奖。他多次参加国内外一些重大

的音乐活动，是1986年香港中国作曲家现代音乐节及1988年纽约海峡两岸作曲家交流会的代表。他的作品在北京、上海、成都、香港以及美国、德国、英国、新西兰等地演奏。1988年11月，他在北京音乐厅举办交响作品音乐会。

他的主要作品，除上述获奖之作外，尚有交响乐《平仄》(1986)、《感应》——为管弦乐队而作(1988)及《梦四则》——为二胡与管弦乐队(1987)等。他的创作风格，在1985年以前，主要接受西方古典——浪漫乐派和民族乐派的影响，在曲式结构、和声语言、旋律形态等方面，均未超出调性音乐的范畴。自1986年开始，他在探索音乐表现的新手段方面，表现出积极进取的态度。他十分重视直接表露精神世界中各种细微的感受，对音色的感触尤为细腻，并以此为主要表现因素来展开丰富的艺术想象。为了更好地实现他自己的艺术追求，除了在旋律、和声、调式、调性、节奏、节拍和曲式等方面大胆创新外，他还从形成乐音材料序列的根基——律制上寻找突破口，希图进入"任意律"的自由王国，设计出音律数比同倍扩、缩的"对应法"，将二者结合起来，构成"R、D"(任意律和对应法)作曲法，并付诸创作实践，从而形成他独特的音乐风格。

为了推进新音乐的创造，他于1986年在四川发起组织"作曲家创作探索会"，被推选为该会会长之一。现任职于上海音乐学院作曲系。

天籁 为七位演奏家而作　Op.13

这首民乐重奏曲作于1986年。先在成都试验合成，同年8月在上海首演。由7位四川音乐学院的民乐演奏家演奏，作者担任指挥。

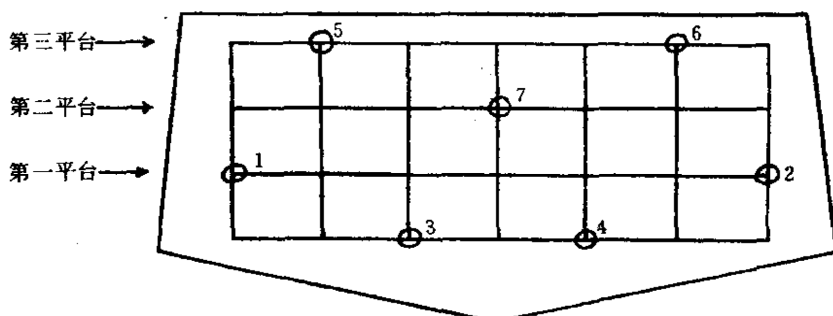
与通常的音乐作品相较，这首演奏时间长约13分钟的乐曲，有如下特点：

1. 异乎寻常的乐队编制。全曲虽然只有7位演奏者，但使用的乐器有：自制竹笛3，梆笛1，筝、阮、大三弦、钟琴各1，自制陶罐5，外加小大竹筒、小大竹板、小大木鼓、小中堂鼓、小大哑鼓、四音排鼓、变音小鼓、蛇皮鼓、大鼓、川剧钹、吊钹、大锣、金属块以及金属皮(类锯琴)等。

2. 对各种有音高意义的乐器，作曲家采用混合律制，其中，钟琴、梆笛是八度十二平均律，自制竹笛Ⅰ和筝用五度三平均律，阮用五度六平均律，自制竹笛Ⅱ、Ⅲ为规律性非平均律，陶罐、排鼓为不规律性非平均律，大三弦、金属皮、变音小鼓为偶然律(任意音高)。由于律制的特殊，相应的乐器是作曲家与演奏者共同商制，为此曲专用的。

3. 为获得不同乐器发音的方向感，演奏者在舞台上的位置及相互的距离有

特别的规定。这是作曲家在总谱上划定的"演奏位置分布图":



4. 不是以每件乐器在总谱中的固定位置来编写总谱，而是按演奏者的顺序排列制谱。作曲家在总谱中预先规定好每位演奏者兼奏的各种乐器，并加以编号。乐谱的行数十分灵活，在一段音乐中有几位演奏者在演奏就有几行谱线，多则7行，少则一二行。除梆笛和自制金属块有固定音高的记谱位置(五线谱)外，其余乐器皆采用"一线谱"，用波纹曲线或一线谱上下方的音点来标示音的近似高度及运动方向，采用"，。⌒"等记号划分乐思的句逗。乐谱没有通常的节拍记号，无小节线，而采用实际记时法，在不同的音乐段落详细标注演奏或休止的时值(以秒为单位)，并根据需要规定打击乐的节奏型。此外，对各种反复记号、演奏、演唱方式和渐弱渐强、渐慢渐快等均有特殊的标记。

这首乐曲，整个结构呈开放型，音乐在展开中不断增添新的材料，没有再现段。从音乐情绪和材料的组合上看，可以分为4个段落:

第一段(总谱排练号[1]—[5])，演奏长度约为5分钟。乐曲在静寂中开始，5只陶罐先后在不同的方位交错吹响，此起彼伏，刻画出空旷、深远、神秘的意境。在此背景上，伴随着钹的敲击，自制笛Ⅰ敞亮在舞台的左侧，时而柔和、委婉，时而尖厉、震颤，钹的碎击配合着笛子音量的强弱起伏。稍后，自制笛Ⅱ在舞台的右侧吹奏，它游动在中低音区，音色朦胧、厚重，与笛Ⅰ重奏呼应。此时，大三弦和定音小鼓替代了陶罐，造成新的背景色。最后，由四位演奏者分别在舞台的前、后方位依次吹响陶罐，弱奏乐曲开头的音乐材料，下行的音波有如声声喘息。笛Ⅰ、笛Ⅱ再度出现，仅有短暂的重合，其余声部渐次隐去，留下笛Ⅱ，以伴有装饰音的渐强引出新的音乐材料。

第二段(总谱排练号[6])，是一个纯粹发挥敲击乐器音响的段落。木鼓、哑鼓、竹筒、竹板各为大、小一对，加上中、小堂鼓和蛇皮鼓，先后在不同的方位快速敲响。尽管它们采用了近似的节奏型，但这些相异音色的共振，造成了音乐的生动性，给人带来谐趣。川剧钹的进入，增加了新的色彩。在它们断然中止处，露出四音排鼓单独"亮相"，然后全体静止，形成音响的空白。这一段落

较短，演奏时间只有1分钟。

第三段(总谱排练号[7]—[12])，在5秒钟的短暂休止后，先后出现阮和筝，分别采用左右推拉弦和琴码外压弦的演奏法，奏出暗哑的单个音响，加以或长或短的延续，衬托着笛Ⅱ的吹奏。笛子演奏者的手指在音孔上快速抹动，作不定量的反复。稍后，大三弦加入，仍用压弦奏法，增添了背景的音响层次。当笛子中途停顿时，阮、筝、大三弦在吊钹敲击的支持下，改变演奏法，化单音的挤压、延续为短小的波动线条，不间断反复，渐快渐强后，再度全体休止。然后第一、二演奏者分别吹奏笛Ⅰ、Ⅱ，手指仍在音孔上快速抹动，逐步作阶梯式的下滑，在此同时，其余演奏者统一吸气后，用口腔和双唇冲气发出“si”的嘘声。在延长的渐弱声中，小、大哑鼓悄然响起，循环反复，引出笛Ⅰ、阮、筝、大三弦、梆笛及大鼓，它们各自按照作曲家指定的演奏法和音型不定量反复，从舞台的各个方位汇聚出多层次的音响复合，构成全曲音响和色调最丰富的段落。当渐强的音响到达fff(全曲音量的最强点)时，一记吊钹及其后两面大锣(不同方位)和钟琴的敲击，即刻阻断了持续增长的音势。这4件乐器顺序作不定量反复，渐慢渐弱，转换过渡到新的结构。

第四段(总谱排练号[13]—[16])演奏时间约为4分钟，是全曲最后一个音乐段落。除第六号连接两个段落的钟琴演奏者外，其余六位演奏者用哼鸣唱法，轻声发出“NI MO NO”的音调，同音反复，时值交错，参差不齐，使人想起寺庙中众人念诵佛语的场景。30秒钟后，笛Ⅲ响起，音色幽深，情调哀怨，筝的单音拨奏和呢喃的人声为之作伴。接着，有8个固定音高的金属块轻轻敲响，散板节奏，音组间多为跳进的音程，时断时续。最后，可产生波动线条的金属皮发出神秘而带有几分令人寒颤的音响，高低起伏，从舞台中央向四方扩散开去，余下用软槌轻击的大鼓，像是在悄然回应，全曲结束在不知不觉中。

(王安国)

何　占　豪
(HE Zhanhao)

中国作曲家。1933年8月29日生于浙江省诸暨县何家山村。童年在农村长大，江南村野的自然风光及与日常生活融为一体的民间艺术给他留下了深刻的印象。他尤其喜爱在“野台子”上演出的越剧。1948年他来到省城杭州读高中。1950年考入浙江省文工团，由于他富于表演才能，所以最初进团时做了一名演员。1952年转入浙江省越剧团乐队，开始学习小提琴，曾为《西厢

记》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等剧目伴奏。其中《梁山伯与祝英台》上演得最多，优美动情富于戏剧表现力的“梁祝”唱腔，在他心灵深处产生了强烈的震撼力。1957年何占豪考入上海音乐学院管弦乐系进修班，学习小提琴演奏专业。不久即与俞丽拿、丁芷诺、沈西蒂、张欣、朱英等同学组成“小提琴民族学派实验小组”，探索小提琴曲在创作和演奏上的民族风格。1958年5月，何占豪与丁芷诺合作，将华彦钧的二胡曲《二泉映月》改编为小提琴独奏(弦乐队伴奏)，接着他又用越剧曲调写成《梁山伯与祝英台》弦乐四重奏。这两个带实验性的作品在学院里演奏后，获得许多师生的好评和热情鼓励，更加增强了他沿着这条艺术路子走下去的信心，也为“梁祝”协奏曲的诞生打下了基础(“梁祝”协奏曲的爱情主题在四重奏中业已成型)。

1958年秋天，用“梁祝”为题材创作一部小提琴协奏曲的计划确定了下来。限于“实验小组”的成员和何占豪本人当时都是学演奏专业的，缺乏写作大型作品的专业技巧，便约请本院作曲系高年级同学陈钢参加创作。两人分工合作，何占豪写音乐主题和小提琴旋律，陈钢负责曲式结构、和声及配器。在作曲家丁善德的指导和实验小组俞丽拿等同学的协助下，于1958年12月至次年4月的100多天时间里，完成了这部作品的创作。在作品的排练、试演中，何占豪曾担任小提琴独奏。1959年5月这部作品在上海公演后，立即受到听众的热烈欢迎，从此便成为中国交响音乐的代表性曲目，在世界各地广泛演奏。30多年来，“梁祝”唱片的销售量，名列中国唱片总公司出版物的榜首。由日本小提琴家西崎崇子灌制的唱片，连续4次在香港获得“金唱片奖”，是中国作曲家创作的社会影响最大的音乐作品(海外称之为《蝴蝶情侣》)之一。

“梁祝”创作的成功，体现了何占豪在作曲方面的优异才能，他随即转入上海音乐学院作曲系，师从刘福安、丁善德系统学习作曲技术理论。30多年间，他陆续创作了弦乐四重奏《烈士日记》、交响诗《龙华塔》、二胡协奏曲《乱世情侣》、二胡与乐队《莫愁女幻想曲》、古筝协奏曲《孔雀东南飞》、笛子协奏曲《长恨绵绵》、中阮协奏曲《临安遗恨》等。这些作品，部分以中国近现代革命斗争史实为题材，但更多的是从古代民间传说和诗词歌赋中吸取创作灵感，艺术形式偏重于民族器乐领域。在创作上承袭了“梁祝”的许多特点，如标题性的构思，叙事中的抒情，注重从戏曲、民歌和传统民族器乐曲中捕捉特征音调，创造鲜明、生动的音乐主题，以及充分发挥乐器的表现技巧等。此外，他在上海音乐学院的教学生涯中，还培养了许多民族音乐的创作人才。

(王安国)

陈　钢
(CHEN Gang)

中国作曲家。1935年生于上海市一个音乐家庭。自幼随父亲陈歌辛学习音乐，10岁师从匈牙利钢琴家伐勒演奏钢琴。1949年中华人民共和国成立后参加部队文工团，在艺术实践活动中较早就显示出作曲的才能。15岁起开始音乐创作，早期作品有无伴奏合唱和钢琴独奏曲等。1955年考入上海音乐学院作曲系，在丁善德、桑桐及苏联专家指导下学习作曲。1958年他大学四年级时，在浙江温州深入生活，受到在温州演出的何占豪及"小提琴民族学派实验小组"同学的邀请，约他参加"梁祝"小提琴协奏曲的创作，当时他忙于构思自己的毕业作品，一时答应不下来。返回上海后，得到作曲系领导和有关老师的支持，同意将"梁祝"作为他的毕业作品来写作。于是，从1958年冬到1959年春，他与何占豪密切合作，充分发挥了他作曲技术功底扎实的优势，为何占豪创作的音乐主题进行专业化处理，在乐曲的结构布局、多声织体、总谱写作和钢琴谱改编等方面，付出了创造性的劳动。"梁祝"公演获得成功后，他亦毕业留校任教，至今已30余载。

"梁祝"小提琴协奏曲是陈钢的代表作，数十年来盛演不衰，为他在海内外赢得了声誉。他是一个以写小提琴曲见长的作曲家，他创作、改编的小提琴独奏曲《苗岭的早晨》、《我爱祖国的台湾》、《恩情》、《炉台》、《阳光照耀着塔什库尔干》、《清水江恋歌》等作品，曾在70年代中后期风靡一时，丰富了中国小提琴音乐的文献库。他的作品以感情炽热、奔放，形式规范，注重音乐内涵的表现以及充分发挥乐器表现性能为特点。在技巧的运用上，他主张以艺术表现为前提，大胆探索。分别创作于60年代初期和80年代初期的电影音乐《球迷》和钢琴伴诵《雷雨》，在写作技巧上都有许多创新。他的重要作品还有竖琴协奏曲、双簧管协奏曲和小提琴协奏曲《王昭君》等。

在教学岗位上，他培养了众多优秀的音乐人才。此外，他文笔清新、隽永、富有诗意，写作了许多与音乐和人生有关的优美散文。

梁山伯与祝英台 小提琴协奏曲

何占豪、陈钢合作写于1958年12月至1959年4月。当时两位作者都是上海音乐学院的学生。1959年5月4日在上海音乐学院排练试演，何占豪担任小提

琴独奏，上海音乐学院管弦乐队协奏。同年5月末，在"上海音乐舞蹈会演"("上海之春"的前身)中正式公演，俞丽拿小提琴独奏，上海音乐学院管弦乐队协奏，樊承武指挥。

这是一部单乐章的标题协奏曲，作品取材于中国民间故事"梁山伯与祝英台"。作者将故事的主要情节：相爱、抗婚、化蝶作为乐曲三个部分音乐表现的内容，并将这三个部分与欧洲传统奏鸣曲式的结构框架揉为一体，用音乐的形式艺术地再现这一动人的故事：

第一部分(呈示部)：轻柔的弦乐泛音引出长笛带华彩的引子，上下跃动的八度大跳轻盈、活泼，双簧管的优美旋律，描绘风和日丽、鸟语花香的明媚春光。在轻澈的竖琴伴奏下，主部主题由独奏小提琴奏出，这个主题由越剧唱腔的典型音调演化而来，纯朴、优美、动情，表现梁、祝甜蜜而美好的爱情，被称作"爱情主题"。



然后大提琴与之对答，情意融融，比拟主人公漫步于草桥亭畔，结拜手足的情景。在钢琴衬托下的独奏华彩之后，音乐进入副部(2)。副部是活泼的小快板，完整的回旋曲结构。在舞蹈性节奏的伴随下，长度为12小节的副部主题以欢悦、嬉戏的音调，描绘梁祝三载同窗、共读共玩的情趣。如歌的第一插部(3)与欢快的第二插部(4)穿插在副部主题三次呈示之间，表现出主人公不同的生活侧面。其中，独奏声部在第二插部内模仿中国乐器古筝的演奏尤为生动：



结束部转为慢板，由爱情主题的音乐材料引申而成，小提琴与大提琴缠绵的二重奏，表现梁、祝"十八相送"，依依惜别的情景。

第二部分(展开部[10]起)：沉重的大管和大提琴齐奏及低沉的大锣作为悲剧的预示，造成惶惶不安的气氛。以中低音铜管齐奏为主体的低音线条，用粗暴的音色奏出象征封建势力的音乐主题，它由引子材料变化生成，威严、冷峻而凶狠。小提琴用散板双弦演奏的激昂音调([12])，表现出祝英台的痛苦与激愤。接着，作曲家借鉴中国乐器琵琶的扫弦技巧，用强烈的切分节奏，创造了反抗形象的主题：



"反抗主题"与"封建势力主题"交替出现，将音乐推向第一个矛盾冲突的高潮，描述祝英台激烈的抗婚场面。

到达第一个音乐高潮([15])后，音响跌落，独奏单簧管引出梁、祝"楼台相会"、互诉衷肠的哀伤慢板([16])。音乐主题先由独奏小提琴奏出，长笛在句尾处呼应，进而将主题交由独奏大提琴在动情的A弦上演奏，小提琴在高音区用对比式复调作答，表现一对深爱的主人公生离死别的伤感。

音乐转为急板后，情绪急骤变化，作者借用京剧中的导板和越剧中的嚣板，以紧拉慢唱的形式表现祝英台在梁山伯的坟前向苍天哭诉的情景。悲愤的音调、紧张的节奏，形成了展开部的第二个音乐高潮。在独奏小提琴奏出带华彩意味(Cadenza)的一个音乐绝句后，由弱至强的打击乐推出乐队全奏([22])，刻画祝英台"哭灵投坟"，纵身自毁的情节，全曲的戏剧矛盾达到顶点。

第三部分(再现部)：音乐宁静，引子材料的长笛独奏和竖琴的刮奏创造了一个幻想的仙境。爱情主题在加弱音器的小提琴上再现，钢琴以三十二分音符奏出流水般的晶莹音响，弦乐群轻盈的拨奏扑朔迷离，表现梁、祝死后化成一对蝴蝶，在天堂翻飞起舞。从结构上看，这是一个省略了整个副部的再现。故事到了"化蝶"，也就结束了。

这部创作于20世纪50年代末期的协奏曲，从诞生的那天起便受到舆论界的广泛好评，数十年来，它长演不衰(包括各种不同的演出版本，如同名的高胡协奏曲等)，保持着迷人的艺术魅力，被看作是欧洲音乐表现形式(小提琴、交响乐队、协奏曲、曲式结构、多声织体等)与中国传统音乐文化(民间故事、戏曲音乐音调、板腔、节奏、标题性情节结构、胡琴、古筝、琵琶的特性演奏技巧等)相结合的成功范例，是中国音乐在一个新发展时期具有代表性的作品。

(王安国)

兴德米特
(HINDEMITH, Paul)

德国作曲家，理论家。1895年生于德国汉瑙(Hanau)。12岁时开始学小提琴和钢琴，后来就学于法兰克福(Frankfort)高等音乐院。随阿诺尔德·门德尔逊(Arnold Mendelssohn)和伯恩哈尔德·塞克勒斯(Bernhard Sekles)学作曲理论。然而，作为一位作曲家，他却大部分都是靠自学。兴德米特在音乐院时，为了付学费，他只好在各种乐队中演奏小提琴、钢琴或打击乐器，如轻歌剧乐队、跳舞乐队、爵士乐队和电影配音等。这虽然花去了他不少时间，但也从中获得了不少演奏经验。1925年，他开始在法兰克福歌剧院乐队任首席小提琴，后来还做了指挥。1927年，他和土耳其小提琴家利柯·阿马尔(Licco Amar)组成了“阿马尔、兴德米特四重奏组”，他在其中奏中提琴。这个四重奏组经常到欧洲各地旅行演出，并致力于介绍现代四重奏作品。

1921至1926年，兴德米特是多瑙辛根音乐节(Donaueschingen Festival)的领导者之一。阿马尔四重奏组在这个音乐节中演出了兴德米特的《第二弦乐四重奏》(Op.16)，获得很大成功，使兴德米特开始引起了音乐界人士的注意。后来，在这个音乐节中又陆续演出了兴德米特许多作品，再加之美因兹肖特出版社(B·Schott's Söhne·Mainz)的支持，他的作品便逐渐著名起来，以致成为当代享有世界声誉的德国作曲家之一。

1927到1935年，兴德米特在柏林高等艺术学校任教。1933年希特勒上台后，兴德米特的歌剧《画家马蒂斯》(Mathis der Maler)本来已计划好在1934年演出，却被纳粹取缔，随后，他所有的作品都被禁演，虽然他并不是犹太人。这时，他在德国已无法从事音乐活动，于是便受聘于土耳其政府作音乐顾问。他在安卡拉度过一段时间之后，便在1939年到了美国。1942年，他在耶鲁大学任作曲理论教授，1946年又回到欧洲任苏黎世大学作曲教授。

兴德米特是一位多才多艺的音乐家。他不仅是卓越的作曲家、理论家，而且还是指挥家和演奏家。特别是作为演奏家，他除精于弦乐外，还精于钢琴，对于乐器他几乎无所不会。以致可以说，他所写的作品就没有他自己不能演奏的。

兴德米特是一位非常多产的作曲家。20世纪20年代他所写的作品，如歌剧《卡尔蒂拉克》(1926)、《日常新闻》(1929)等，反映出当时表现主义的艺术思潮。这些作品和他的许多器乐曲(大部分都是室内乐)都表现出对传统形

式和调性的自由而丰富的处理。1927年后，他还致力于提倡“实用音乐”(Gebrauchsmusik)，这是他和当时的一批作曲家，如克热内克(Křenek)、库尔特·韦尔(Kurt Weill)等倡导的一种运动。他们主张艺术家应和群众保持联系，并到现实生活中去寻求灵感，而且还主张把音乐用于日常生活。为此，兴德米特还写了大量专门为业余音乐爱好者演奏用的作品。

从1931年开始，他的创作风格又进入了一个新的时期。他这时期的代表作，如歌剧《画家马蒂斯》(1935)、舞剧《高尚的幻象》(1938)、3首钢琴奏鸣曲(1936)、3首管风琴奏鸣曲(1937—1940)、小提琴协奏曲(1939)以及一系列管乐器与钢琴的奏鸣曲等，表现出形式更为清晰，旋律更富于表情的特点。他这时期的新的和更加丰富的调性理论，在他那重要的理论著作——《作曲技法》中作了系统而详尽的阐述。1949至1950年，他在哈佛大学作了一系列学术报告，辑成《作曲家的世界》一书出版。他还著有《传统和声学》两卷和《音乐家的基本训练》等。

小型室内乐(Kleine Kammermusik) Op.24 no.2

兴德米特是致力于使朴实无华、平易近人的古典室内乐复活的几位作曲家之一。他们创作了一批不仅能使演奏家在音乐厅中演出，也能给业余演奏者在家庭中演奏的作品。本曲便是这类作品的一个范例。这是作者在1922年为5件管乐器而作的一部管乐五重奏曲。这5件管乐器是长笛(兼短笛)、双簧管、单簧管、圆号和大管。作者在总谱上写了一句类似题献的题辞:“为法兰克福爱乐管乐室内乐协会而作。”为某种特殊目的或为某些演奏家而写作品也是一种古典时期的遗风。

这部作品写得十分精致、简练。全曲共五个短小的乐章:

第一乐章，欢快，相当快的四分音符，$\frac{4}{4}$拍。此乐章的节奏强而有力，十分干净利落。开始的主题是作者偏爱的大幅度起伏的旋律，其中充满了可供发展的动机。如第1小节中用括弧标出的动机: a.反复音构成的音型，差不多贯穿全曲; b.琶音似的下行旋律，有时被扩充，有时被转位; c.这是贯穿本乐章的特性节奏。

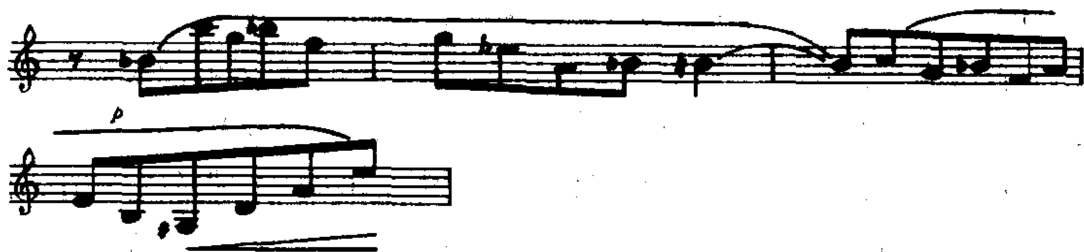


作者以高超的对位技巧用这3个动机编织成一种严密的织体，它们在各件乐器上巧妙地传递着。随后，双簧管奏出一个对比主题：



它比第一个主题更为流畅、抒情，线条的起伏也较平稳，但不如第一个大。这个主题在第一主题再现前又在不同的乐器上作了几次完整或片断的反复，每次反复都有显著的变化。反复在结尾处又作为短暂的回忆出现。

第二乐章，圆舞曲，从头到尾都非常柔和，$\frac{3}{4}$拍。这是一首欢快的、带游戏性质的圆舞曲。主题是一个音域宽广的旋律，由单簧管奏出，短笛回应着。



第一乐章那个反复音音型在这里由圆号奏出作为伴奏。圆舞曲的节奏由低音乐器演奏，这似乎起到了一种鼓声的作用。结尾处，反复音音型又被突出到前景中来。

第三乐章，安静而单纯，$\frac{2}{4}$拍。这个慢乐章是由一个非常朴素而抒情的旋律发展而成的。



第2小节的节奏带有苏格兰民歌的特点，出现在日耳曼风格的音乐中倒饶有趣味。此乐章的结构可说是一种典型的兴德米特式的结构式样：即在慢板音乐中出现一个较快的，富于变化的对比中部。其中，单簧管和圆号奏出一个沉静的固定音型，这在双簧管所奏的一个流畅的旋律中一再地反复着。第一旋

律的再现，最后还和这个音型结合起来。

第四乐章，快速的四分音符。在这简短的间奏曲中，反复音音型又发展成新的花样。它以和声形态由四件乐器奏出，并和独奏的华彩乐段句子交替出现，其中每件乐器都轮到一次独奏。这样便形成一种规整节奏和自由节奏、复合音色(和声)和单一音色的对话。

第五乐章，非常活跃。兴德米特是热衷于过去大师们的节奏灵活性的作曲家之一。他们总是用切分节奏和小节中重音的变换来获得这种节奏的灵活性。这个快板乐章便是一个卓越的例子。其中屡次出现的、重音在第二个音上的三连音伴随着大起大落的乐句产生一种十分活跃的效果。

本曲是兴德米特作品中被演奏得最多的乐曲之一。

弦乐与铜管乐合奏曲(Concert Music for Strings and Brass) Op.50

本曲是兴德米特在1931年为庆祝波士顿交响乐团成立50周年纪念而作的。作者将该曲题献给乐团首席指挥舍尔该·库塞维茨基(Serge Koussevitzky)和波士顿交响乐团。同年由库塞维茨基指挥该乐团在波士顿首演。

作者为本曲使用了一种不寻常的乐队编制——一个尽可能大的弦乐队，再加上4支圆号、4支小号、3支长号和1支低音大号。乐曲结构也很特别，全曲分为两大部分。第一部分中，作者充分利用这两组乐器进行强烈的对比。乐曲开始处，铜管乐器的持续和弦和庄严的旋律使人想起管风琴宏大的音响；弦乐则以短促的和弦构成节奏使音乐活跃起来。随后，低音弦乐器奏出一个气息悠长而富于激情的旋律，高音弦乐和铜管乐以活跃的音型加以陪衬。接着再将配器颠倒过来，由高音弦乐器反复旋律，低音弦乐和铜管乐陪衬。然后是开始部分的变化再现。整个乐章带有一种“复协奏曲”(Concertant)的性质。

乐曲的第二部分分为三段。第一段是一个弦乐上的赋格段。赋格主题以强有力的3个音开始，这3个音还用铜管乐加以强调。接着是弦乐上急速进行的音流。这种旋风似的汹涌澎湃的音乐在铜管乐进入时突然中断，于是开始了对比性的第二段。这部分十分抒情。最后，全曲在赋格段再现后以一段宽广的音乐结束。

(罗忠镕)

交响曲“画家马蒂斯”(Symphony “Mathis der Maler”)

这是兴德米特最著名、最成功的一部杰作。它完成于1934年初，同年3月

12日，由指挥大师富特文格勒指挥柏林爱乐乐团首演，取得了空前成功。各交响乐团争相演出，各唱片厂争先出版，在德国掀起了一股热潮。但不久，在纳粹严酷的文化统治下，这部作品竟引起了一次巨大的政治与美学的斗争，兴德米特受到强大的攻击。纳粹宣传头子戈培尔称他是“文化上的布尔什维克”、“精神上的非雅利安分子”。很多报刊称他的作品是“颓废音乐”、“第三帝国所不能容忍的”、“对德国音乐产生有害的影响”等。最后，这些莫须有的罪名，导致没有单位聘用他，逼得他走头无路，不得不流亡土耳其。富特文格勒也因此受到株连，被暂时免去了指挥之职。可是，时过境迁，著名的“兴德米特事件”已经烟消云散，纳粹的吼声也已消声匿迹，唯有“画家马蒂斯”的乐音一直萦绕在世界音乐厅的上空。

交响曲“画家马蒂斯”取材于作曲家的同名歌剧。兴德米特从德国伟大的美术大师马蒂斯·格吕内瓦尔德的生平中获得灵感创作了这部歌剧。马蒂斯诞生于15世纪的维尔茨堡，他是阿尔布雷希特红衣主教的宫廷画师。他终日苦思冥想，想解答人生之谜，最后甚至对传教活动表示绝望，相反投身到农民运动中去，站在农民一边反抗贵族、教会，甚至自己的主人——美因茨的红衣大主教。但他想象中的正义斗争和公正的胜利理想与农民战争的丑恶现实之间有着明显的矛盾。这样，他与武装同伙之间，就存在着一条巨大的鸿沟。特别是当农民们遭受了一次决定性的失败之后，他完全沉溺于绝望的深渊之中，任何办法都不能使他自己解脱。但当他经历了一次圣·安东尼的诱惑后，在他痛苦的心中，良心的谴责又从内心升起，鞭挞和折磨他，启发他认识错误，给他指出日后遵循的正确道路。意识的转变，促使他把余生专注于艺术创作，从而取得了极大的成就。在歌剧音乐以外，兴德米特写了3首管弦乐的插曲，而后将它们合成一部交响曲。当今，交响曲远比歌剧广为流传，因此，成为他最伟大的作品之一。

交响曲分为三个乐章。

第一乐章，“天使音乐会”。寂静的，稍快，$\frac{9}{4}$拍。这一乐章原是歌剧的序曲，据说这段音乐是根据马蒂斯为农民起义领袖施瓦尔布的女儿雷吉娜所画的肖像而创作的。

音乐一开始便散发出一种浓郁的宗教气氛。单簧管与大管以一种管风琴的色彩，奏出了一个肃穆、神秘而庄重的乐句;接着，双簧管和长笛相继重复了一次;然后，3支长号以浑厚的音色奏出了乐章中的一个主要主题，也就是贯穿整个歌剧的一个主要主题《三位天使在歌唱》。这个曲调作为一个固定旋律

出现，下面的弦乐伴奏则按兴德米特独创的“结构动力轮廓”原则，采用了“波浪型”及“阶梯型”模式写成。这个主题共陈述三次，每次调性均不同。经过简短的发展后，引子很快即告结束。

呈示部包含三个主题，分别展示三位不同性格的天使。第一主题，$\frac{2}{2}$拍，始于G大调，但摇摆于大、小调之间，具有兴德米特旋律发展的典型风格。音乐活泼、爽朗、喜悦，具有男子的性格。第二主题始于升F大调，与第一主题相差小二度，有一种妩媚、忸怩、含情脉脉的性格。但在发展中，由于强调了节奏力度与冲动，主题变得十分刚强，成为乐曲中的一个重要素材并不断在乐曲中出现。第三主题始于G大调，天真、活泼具有戏谑、顽皮的性格，完全用室内乐的手法写成，好似是一个结束主题。

展开部分为两个部分。第一部分是以线状对位的手法，将第一及第二主题交织在一起进行展开。第二部分是引子主题与第二主题的交织与发展，其中还包含了一段交错节拍的组合，十分新颖。最后，引子主题又使音乐返回到那种静谧的气氛中，使人想起马蒂斯无与伦比的杰作《耶稣降临图》中的那种温和而容光焕发的喜悦神色。

再现部采用了主题倒置处理的手法。最后，第一乐章在强烈而欢乐的气氛中结束。

第二乐章“葬礼”。很缓慢，$\frac{4}{4}$拍，单三部曲式。这是在歌剧最后一幕中，马蒂斯守候在临终的雷吉娜前的一首间奏曲，乐曲是从《基督受难图》中获得灵感而写成的。

终乐以拖沓步伐型的葬礼进行曲的节奏，奏出了一个忧郁、低沉的A部主题。这主题依然按照兴德米特的原则，以纯粹直线型的线条写成，象征着一种死亡之意。B部是一支基于四、五度音程结构的悲歌，由双簧管及长笛以卡农形式奏出，抒发了无比深厚的思念、怀旧之情。紧接着是A部的回复，不过更换了调性，加强了配器，丰富了织体，好似是对过去美好生活的回忆。此后，单簧管、长笛及弦乐相连奏出一个富有悲剧性的乐句，又使人回忆起葬礼中的沉痛心情。最后，提琴吐出一丝长音，高悬空中，表现了人们内心的无比悲痛之情。

第三乐章，“圣·安东尼的诱惑”。很慢，节奏自由，$\frac{4}{4}$拍。这一乐章取材于歌剧第六幕的一首间奏曲。

乐曲由引子、四个主要主题及古老赞美诗《西昂救世主的颂歌》组成。引子是一个浑厚的宣叙调主题，它的线条仍是波浪型的，似乎是描写圣者痛

苦的呼唤。"主啊，你在哪里!"后面紧张的音调，描绘地狱阴森的惨状。经过转调的反复后，音乐达到了高潮，然后再作压缩性的呈示，渐弱下来，结束了引子部分。此后是四个主要主题的呈示。主题A很活泼，由十一个不同的半音组成，用大管及弦乐奏出，音色浑厚，充满着一种战斗的恐怖气氛。主题B是一个由双簧管奏出的悠长的曲调。主题C是一个合奏主题，具有粗野而刚强的性格和英雄的气概。主题D十分柔情，带有维也纳城市音乐的风格，用纯弦乐队奏出，似乎是描写爱情的诱惑。这四个主题都以对位手法加以展开，似乎描绘了圣者与各种诱惑及考验搏斗的痛苦心情，并且象征性地暗示了胜利来之不易。

尾声分为三段。第一段，很活泼，$\frac{3}{4}$拍。这是一个赋格段，由弦乐奏出，主题出现三次，每次提高一个五度。第二段由木管声部引入了《西昂救世主的颂歌》，弦乐依然奏着赋格段的延续部分，而圆号声部则反复十三次演奏着引子主题。音乐十分浑厚，犹如管风琴音乐的效果。第三段是兴德米特称之为"哈利路亚"的一段音乐，由铜管乐器奏出，十分雄伟，表现了英雄圣者终于获得胜利的崇高形象。

(朱　建)

降E大调交响曲(Symphony in E flat)

这部交响曲完成于1940年12月15日。1941年11月21日由美国明尼阿波利斯交响乐队首演，迪米特里·姆特罗波勒斯指挥。

兴德米特称这部作品为"降E大调交响曲"。实际上，乐曲没有任何调号，音响也极不谐和，调性常常显得模糊不清。不过，其主题材料的设计却是调性明确而富于活力的(兴德米特从未信奉过无调性理论)。此外，古典曲式的轮廓还保留着，主题都是实实在在的并得到符合逻辑的发展，人们在传统交响乐的章节顺序中所寻求的对比性明显可见。乐曲中虽然没有模仿或直接的依赖，但是有很大成分的对贝多芬古典音乐活力的继承与扬弃。对目的的歇斯底里的紧张追求，对要表现的目标的矢志不渝，避免与结果无关的细节——所有这些，甚至在粗粗浏览一下乐谱时就可映入你的眼帘，这些绝不会出现在那些只想设计一些新的音响效果的作曲家的作品之中。在音色方面，只有一件事可算是新奇的——用一根毛衣针击钹所产生的持续性的钹鸣声和用一个软鼓锤击钹的音响。乐器的组合，既没有任何夸张性配器处理，也没有任何背景色彩的渲染。对这些乐器的要求只是它们所拥有的，而不是让它们去表现一切。

第一乐章，非常生动地，$\frac{2}{2}$拍。开始于圆号对主部主题或动机的严格刻板的陈述。而后，简短的节奏——一个四分音符、两个八分音符、一个四分音符、一个停顿和一个长长的高音降E——便开始发展和扩充。那些八分音符从弱拍位置移到强拍位置，并很快变得富于连贯性，从主题背景中引申出了更尖刻的音型并获得发展，高昂和充满活力构成了这段音乐的特色。然后，主部主题在圆号声部再现，起到了引进第二主题的作用。这样的处理，尽管按古老一些的标准来说几乎不具有抒情性，但却是突发性的。它的节奏基础不断作不规则的、频繁的变动，$\frac{2}{4}$拍、$\frac{5}{4}$拍和其他拍号不断交替出现。

在展开部中，速度和力度的大弧度增涨将音乐引向一个主部主题陈述的巨大高潮，这种手法在展示曲式的进程中通常预示再现部的开始。与惯常设计相当一致地，第二主题再现，其音响与弦乐强有力的节奏性拔奏和弦形成了鲜明的对比。尾声，$\frac{3}{2}$拍，更生动地。第二主题在这里扮演了一个非常重要的角色。英国管、大管，低音大管和低音提琴非常宽厚的音响(以增值法)与弦乐的一个坚定的下行音阶形成对比。圆号奏出一个带二连音和三连音的、具有强大活力的经过句，经两次重复后结束了这一乐章。

第二乐章的曲调在某种程度上令人回想起“画家马蒂西斯”中那简短的慢乐章所具有的富有特色的张力。然而，这个乐章的张力更强一些。它的主部主题由英国管、单簧管和小号很缓慢地以$\frac{4}{4}$拍奏出。开头是以一个宽阔的下行音调掠过第一小节，第二小节有弧度不大的起伏，第三小节向它的高音区上跳一个八度从而形成了紧张度最强的片刻。此刻，定音鼓突然插入一串均整连续的四分音符——具有顽固的、带威胁性的节奏效果。这一节奏后来以更加活跃的附点八分音符和十六分音符的形式经常出现在整个乐章之中。再下面有一个很短的间奏。在这个间奏中，弦乐和长笛的简短对话突如其来。接着，在低音提琴对位式的一段上行音调的衬托下，主部主题又回到了弦乐声部。

第三乐章，生动地，$\frac{3}{4}$拍。尽管没有标出谐谑曲的名称，但从曲式和风格上看，它完全是一首谐谑曲。一个摇摆不定的二音音型开始于小提琴声部，对比性的、喧闹的主部主题由英国管、单簧管、大管陈述。这个曲调中毫无顾忌的欢快气氛，由于加入一些提琴的轻轻掠过的音型而变得更加生动活跃起来。乐曲经过了相当长的发展，激情一直保持在原来的基

调上。

三声中部在弦乐的精致音型伴奏下开始于一个新的主题，先由双簧管继而转到低音单簧管陈述，乐谱上有“从容不迫一些”的提示。第二主题最终由英国管和双簧管奏出。接下来谐谑曲再现，在主题材料的处理上很有新意，其中重要的特色是开头小提琴声部的二音音型遍布于整个交响乐队之中。

末乐章未经停顿地接了下来。中速，$\frac{2}{2}$拍。主部主题的节奏最初在低音弦乐伴奏下由高音弦乐奏出；这个节奏与第一乐章的节奏有些相似，但其进行曲的寓意在此更加确定、更加丰满了。主部主题一个显著的特色是大七度音程的僵硬下跌。这个主题先在英国管上，然后在圆号上陈述，接着在弦乐上得到了发展。在铜管声部，有一个军乐式的插部。在弦乐拔奏的衬托下，长笛以增值法再现主部主题。中提琴和大提琴在铜管和声的对照之下，鲜明地陈述了第二主题。

接下来是一段新的、极富特色的间奏，它的主题由长笛、短笛、双簧管依次奏出。这个主题的特点是下行三连音造成的节奏性抽动，这在音乐中得到了充分的发挥。前面提到过的钹击效果用于和增值的第二主题进行对比。

随着主部主题依次在低音单簧管和大管、双簧管和英国管及圆号上的重述，音乐被推向高潮，其织体表现出一种极富变化的节奏性激情。速度又缓慢下来，在低音提琴断奏四分音符的伴奏下，长号奏出增值的主部主题。接着，乐曲再次进入高潮，小号高声吹奏主部主题，弦乐提供令人兴奋的对位部分。一个简短的、极富活力的插部将这个乐章和这部交响曲引向结束。

(李凤琴)

调性游戏(Ludus Tonalis) 钢琴曲集

18世纪初，伟大的复调音乐大师巴赫写了48首前奏曲与赋格，这就是被人们称为音乐中的旧约全书的《平均律钢琴曲集》，它对后世的创作有着十分深远的影响。

20世纪以来，一部分音乐家因为不满上一世纪浪漫主义的感情泛滥和夸张的作风，提出了要回到巴赫去的口号。随着这种新巴罗克主义的兴起，前奏曲与赋格这种套曲形式又重新引起作曲家们的兴趣。兴德米特和肖斯塔科维奇相继写下了自己的赋格曲集。

兴德米特的赋格曲集作于1942年，他把自己的作品称作“调性游戏”，暗示这部作品的宗旨在于研究音与音之间关系的戏剧性开展。他把每首赋格比作一幕戏剧，因此，赋格与赋格之间以间奏曲的形式相接。

兴德米特以一首气势磅礴的前奏曲开始了这一巨著。一个高昂激越的独白即刻转为波澜壮阔的音流，随后，音乐转入较为安静、宽广的段落，最后经过一个庄严的慢板和一组和弦，结束了这个序幕。

兴德米特的这部复调套曲包括12首赋格曲和11首间奏曲，它们像是镶嵌在一条金链上的各色珠宝，交相辉映，放射出绚烂多彩的光芒。它们有的恬静安详，宛如牧歌；有的庄严雄伟，仿佛是战士的合唱；有的天真烂漫，好像是一篇纯朴的童话故事；有的却又充满世俗情趣，不无幽默地让我们听到了正风靡一时的爵士舞的节奏和音调。

赋格曲是一种按照某种严密格律写成的乐曲。它的呈示部有点像运动会的入场式：参加比赛的各路人马必须依次陆续入场。每次入场，必须高举运动会的旗帜。这个旗帜就是乐曲的主题。入场完毕，就开始了乐曲的展开部。在这里我们可以听到与主题不甚相同或者是很不相同的过渡部分，这就是间插段。我们也可以听到主题又在各种调上出现，它们或是成组成群地相伴，或是单独亮相。其间又交替出现各种间插段。最后，主题以更为丰满、更为肯定的形式再现。

在发展过程中，有时我们可听到各种主题变化的形式。例如E调赋格曲的展开段，就是以倒影形式写成的：作者把主题中旋律上下的波动作全然相反的变化。这首乐曲的主题在三次陈述之后，又作了一次补充陈述。接下去的第五次陈述从低音部进入，这即是展开部的开始。它也是三次，最后，被颠倒了的主题又颠倒了回来，主题以原形再现，它又是三次。

根据以上所述，我们已经懂得赋格曲的格律了，现在让我们来看看这套赋格曲集：

第一首赋格曲，C调。它的主题由中声部缓慢地奏出，然后又在其他声部轮流出现，经过一定的发展后，又出现一个新的主题再次在各声部轮流出现。最后两个主题错综复杂地重叠在一起，成为一首二重主题的赋格曲。间奏曲为中板，以特殊的节奏和强有力的和弦构成，将音乐转向精力充沛的G调。

第二首赋格曲，G调。主题用五拍子写成，节奏多变，性格活泼，音乐生动有趣。

随后的间奏曲似一首纯朴而抒情的田园诗。我们仿佛看见一个牧童斜倚在河边的老树桠旁,无心地拨弄着手中的笛子,看着白云随意舒卷。

第三首赋格曲,F调。主题完全是巴赫式的旋律,像是一首圣咏。它的处理却很有意思,演奏者只弹一半,随后的一半只需顺着乐谱倒退着弹过去就行了。这是一种逆行的写作技法。当然,作曲家把倒退弹的乐谱也记全了。毫无疑问,如果不看乐谱,很难觉察到其中的奥妙。

接着出现的间奏曲是一首诙谐曲,由切分音构成的动机充满喜悦之感。

第四首赋格曲,A调。是三部曲式的结构。中间部分优美的情调,与首尾部分富有精力的主题构成了对比。

接下去的间奏曲,模拟巴罗克时代的前奏曲写法,以始终如一的单一动机发展构成。

第五首赋格曲,E调。是按照吉格舞曲的体裁写成的。吉格舞曲,是巴赫时代常用作器乐组曲结尾乐章的一种快速舞曲,通常是$\frac{6}{8}$拍子,显示出一种充沛的生命力。乐曲的第二部分总是第一部分的倒影。

间奏曲是采取三声部自由问答式的写法。

第六首赋格曲,降E调。主题带有生动的三连音装饰,显得十分可爱。

许多音乐,或以造型、或以表情取胜。例如前面谈到的牧歌般的第二首间奏,像是一首当年巴黎街头流行的爵士舞曲的第三首间奏,进行曲般的第六首间奏等等。

但也有许多音乐,它们以思辨和推理取胜。可以说,我们欣赏赋格,就是在欣赏作曲家如何把代表主题的音响符号所包涵的各种表现力加以充分发掘,使它强烈地感染听众。

第七首赋格曲就是一个很好的例子。主题在降A调出现,它抓住了附点节奏和一个带有支点的跳跃音调构成主题。我们很难说它有什么造型的艺术目的。情绪虽然活跃,但我们也很难认为这种活跃有什么特定的意义。但这种概括力很强的音响符号在乐曲的演释过程中,逐渐把它内在的表现潜力都发挥了。

间奏曲气势壮大,低音部跌宕动荡,形成波澜壮阔的背景,浑厚的旋律作自由而无拘束的开展。

第八首赋格曲,D调。主题是铿锵有力的号角之音。

间奏曲首尾部分急速变幻的和弦,带有爵士打击乐的效果,中段则以抒情的线条交错构成对比。

第九首赋格曲，降B调。主题虽然是用现代技法写成的，但它所流露出来的典雅、幽默的情趣，是耐人寻味的。呈示部里有三次主题原形的陈述。第四、第五次是主题的倒影形式。随后，是主题原形与倒影的对话。接着，又是一组对话。低音部出现的是主题的逆行，也就是把主题各音出现的次序倒过来演奏。中音部是主题的原形。这种方式的组合，又在低音部与高音部之间出现了一次，这次的结合使两个声部在时间、距离上接近了。在简短的间插段之后，是主题逆行之后再加以倒影的形式。很快地，它又变成主题逆行和逆行倒影的对话。

再现部分是主题及其各种变化形态的大综合，但整个发展却条理清晰，富于对比，从而达到高度的变化统一。

间奏曲，音乐抒情，色调柔和，很接近莫扎特的慢板风格。

第十首赋格曲，降D调。由两个音符构成的简单音调，连续成一支纯朴的旋律。全曲以这样的主题为基调，优雅动听。

间奏曲，音乐活泼、愉快，富有民间舞蹈音乐中那种朴实、欢乐的风格特点。

第十一首赋格曲，B调。是一首二声部的卡农曲。音乐缓慢、沉着，具有亨德尔式慢板主题的风格。

间奏曲是一支圆舞曲，小型的三部曲式。

第十二首赋格曲，升F调。音乐带有沉思的性质，仿佛是对种种戏剧场面的一种思考。

后奏曲是将前奏曲乐谱颠倒过来之后演奏的。前奏曲中男高音般的激越的宣告，成了男低音般的铿锵有力的音调，拉上了这出音调的戏剧性展示的终幕。

整部作品中，精彩的赋格和生动的间奏充分体现了作者精湛的作曲技巧。尽管分析起来十分复杂，但它却是扎根于传统的作曲程序的。例如，整部作品都没有脱离调性：乐曲的呈示、发展和再现之间的比例和平衡都十分讲究。每首乐曲的主题性格清晰，各个声部的线条交织有条不紊、错综不乱。这些都使得兴德米特的这部作品在20世纪音乐中享有盛誉。

（陈铭志）

交响曲“世界的和谐”(Symphony“Die Harmonie der Welt”)

对于古人来说，音乐的起源最为朦胧，同时又是众神赐予人类最有益的

礼品。哲学家们曾认真地思考过音乐的价值，并认为她的功用对于教育年轻一代是必不可少的。毕达格拉斯发现了存在于各种音频之间的数率，从数率中又看到了这与他用来解释整个宇宙的数学有着一种神奇的关联。苏格拉底虽然否认对古希腊各种调式作任何技术上的理解，但却要求教给男孩子们一些旋律，并认为这些旋律可使他们具有男性勇敢、直率、强壮的气质。波伊修斯(Boethius)认为：音乐的领域包括了整个宇宙。宇宙的音乐，尽管他没有试图去听到这种音乐，但对他来说却是一种可以论证的现实。他曾质疑，如无音乐，那么，推动恒星和行星永不停息地运转的那种宏大的作用过程，难道可以是在完全寂静的情况下进行的吗？

在中世纪，波伊修斯的学说像一束指引智慧的光芒，一直存在了好几个世纪，甚至比他晚1000年的开普勒(J·Kepler)都曾追随过他的思想。如果排除数学的和谐这一学说，即认为宇宙和音乐现象同属于一个阔大无边的规律这一学说，就不会有开普勒在天文学上的天才发现。开普勒在完成了蒂柯·布拉赫的那些研究之后，他的那些观测足以清楚地确立行星运行的椭圆形轨道，并且为牛顿的万有引力定律的可能发现奠定了基础。但是他坚持确信——不管直接还是间接地，他继承了波伊修斯——音乐和大自然所显示的是同一个规律。

兴德米特后来写了一部有关开普勒的歌剧，内容涉及到他的生平、奋斗以及如何实现他那些理想。这部歌剧具有真正的英雄性。波伊修斯关于音乐的概念已相当和谐一致地并入了开普勒的思想之中，波伊修斯把音乐现象分为以下三种:①musica mudana,天体音乐;musica humana,人类音乐，即人的灵魂和肉体的音乐;musica instrumentalis，工具音乐，不是指“为工具(乐器)之用”的音乐，而是把音乐“作为一种工具”来表达人类和宇宙间的更高深而抽象的关系。兴德米特在为他的歌剧划分部分时，即以此为根据。

“世界的和谐”由三个乐章组成，引用或安排了源自歌剧的划分。它们以波伊修斯的分法为依据，但是，代之以由最高到最低的进程，兴德米特(明显地出于艺术方面的原因)选择了由最近到最远的进程。这部交响曲与这部歌剧的作用之间的联系就留待听众去推论了。

工具音乐

---

① 引自罗忠镕先生译作《作曲技法》一书。

对这部交响曲第一乐章的标题提供任何标题性的解释都是不必要的，但是，当与后边乐章的联系变得可能时，几乎谁都不会漏看到这里所描述的是行动而不是凝思。

音乐开始于常见的$\frac{4}{4}$拍，乐声带着打击乐的吵闹和高音弦乐器一个纷乱的持续音型——这个音型集中进入E这个音。在此背景下，小号强有力地吹奏出这个乐章的主部主题。这个主题从高音E开始，主要以纯四度音程向下进行，给人一种严厉的感觉。这个主题以持续的弦乐音型为背景，先后再现于圆号、长号、大管和大号声部。弦乐音型戛然而止，低音提琴开始了一阵低沉的私语，此时主部主题以比前面快两倍的速度出现在长笛的高音区，然后下行穿过整个木管声部。弦乐在经过片刻突然上行后紧紧抓住了主题。主题在整个乐队中又经历了一次猛烈的动荡。高潮之后，有一个缓慢的减弱，很显然是做预备用的。

下面出现的是一首进行曲(沉重地)，这个生硬的和切分性的主题由单簧管、中提琴和大提琴奏出。该主题立即获得一个交替音型，节奏更加直截了当；而后又恢复到开始的进行曲曲调，并逐步将音乐推向一个巨大的高潮。接下去是一个突如其来的弱奏，引出一个全新的、安静的主题。它先由双簧管和长笛奏出，然后很快在弦乐声部得到了宽阔而富于表情的展开，形成了向这一乐章第三部分的转移。

第三部分用赋格段写成，标有“快速、响亮、粗暴”的提示，写得非常精致。主题首次由第二提琴和中提琴陈述——跳跃性的$\frac{3}{8}$节拍并带有许多交叉重音。对题由圆号声部奏出。先是大提琴后是第一提琴完成了呈示段的陈述，下面是一个宽阔的展开部分，所有的声部重击着一种僵硬的$\frac{3}{8}$拍节奏，只是偶尔间插一个十六分音符。最后，在弦乐声部出现一个新的音型，大多数以十六分音符进行。与之相对的是一个由圆号和低音木管奏出的大跳的动机。当音乐达到高潮时，赋格主题再现于双簧管声部，经过一段时间展开后，又一次屈从于那个大跳的动机。此时速度更加宽广，一个长长的渐弱引向最终对这首进行曲的总结——一个沉思的回顾。

这个乐章的结尾部分用的是最初的进行曲速度。在活泼的木管音型和起伏的弦乐线条构成的背景下，铜管乐器奏出扩大的主部主题，这种结合构成了一个巨大的高潮。

这一乐章选自歌剧中的几个场景，即开普勒被迫应付的那些困难的外界局面：开普勒有一个贫穷而无用的父亲，一个缺少教养、性格倔强的母亲；在

童年，由于一次天花使他留下了跛腿的终身遗憾;他的第一次婚姻被耽搁了;他被怀疑倾向于加尔文教派，因此被迫辞去了收入甚微的教师职位;战争使他的雇主无能力付给他薪金。

人类音乐

这部交响曲的慢乐章表现了这样一些场景：即有关英雄内心精神生活方面的体验。这一乐章由单簧管和弦乐声部奏出一个非常宽广的主题。这个主题做了相当程度的展开。接下来在弦乐片断性的拨奏伴奏下，是一段悠长流畅的双簧管独奏，标有“安静，表情哀惋”的提示。双簧管主题扩展到单簧管、大管和低音提琴上。当小号刚刚承接下这个主题时，一种崭新的非常紧张的背景节奏出现在铜管声部;弦乐增加了华丽的音型，至此达到了一个辉煌的高潮。接下来长笛再现了这个主题，同时单簧管和长号奏出了这个乐章开始的主题。

这乐章的结尾部分以比前面安静三倍的力度开始，并标有“好像来自远方被压低了音响的舞曲之声”的提示。定音鼓、三角铁、钟琴和小钹支持着这部分的节奏背景。独奏小提琴奏出了这个乐章开头主题的一个变奏。中音提琴和第一提琴又加深了这一印象。片刻之后，这一乐章在开始部分那段打击乐背景的衬托下逐渐消逝。

天体音乐

第三乐章试图赋予波伊修斯“天体音乐”这一思想以音乐的形式。这一威严、崇高的思想首次由一段非常广阔的赋格主题奏出。它由低音木管和弦乐呈示，并接连由两个声部的高音乐器予以回应。这段复调音乐，随着几个对题的陆续加入，音响越来越丰厚。弦乐声部出现一个拨奏的对题，随着赋格主题的继续再现，这个对题改成了音响更加宏亮的用弓拉奏的音型。音乐逐渐达到一个辉煌的高潮。而后又减弱到寂静，但这寂静只是一个铺垫，后面将出现一首帕萨卡利亚舞曲。至此，所有前面的陈述仅是一个引子而已。

帕萨卡利亚主题共9小节，$\frac{9}{8}$拍，并带有第4、7、8小节上$\frac{6}{8}$拍的例外插入。旋律是这乐章开头的赋格主题的另一种形式。

9个变奏之后有一个停顿。长笛开始了一段慷慨激昂的宣叙调，对此大管又予以了精确的回应。接下来是一个经过句，标有“缓慢、神秘而精致”的提示。木管声部闪烁不定的经过句音型被拨奏和弦时时打断——把原来真正的赋格主题分离得七零八落。

接下来，帕萨卡利亚的主题又重新出现，并进行了多至12次的变奏。这个主题外形似乎偶尔有些变化，但基本特色一直保持不变。一个非常庄严的尾

声雄浑壮丽地结束了这部交响曲。

这部交响曲完成于1951年,是为保尔·塞切尔和庆祝贝索室内乐团建团25周年而写的。1952年1月24日首演于贝索。在美国的首演是1953年3月13日,由明尼阿波利斯交响乐团演奏,作者亲任指挥。

(李凤琴)

霍 姆 伯
(HOLMBOE,Vagn)

丹麦作曲家,1909年12月20日生于霍森斯(Horsens)。1926年开始在哥本哈根向霍夫丁(F·Høffding)和耶普森(K·Jeppesen)学习音乐。之后在柏林拜托赫(Toch)为师。1933年为研究和搜集民间音乐而逗留罗马尼亚。1934年回国后大力从事创作活动,因第二交响乐的成功而获国际声誉。从1955年起,任哥本哈根音乐院作曲教授。

霍姆伯是继尼尔森之后的丹麦最重要的交响音乐作曲家之一。对于弦乐四重奏这一体裁,他的贡献被认为在同时代的作曲家中只有前苏联的肖斯塔科维奇才能超过。

第六交响曲 (Symphony No.6)

作于1947年。这部交响曲只有两个乐章,尽管其中经常出现四度音程和其他大音程,但基本上它是属于新古典主义风格的。它采用自然音阶,总的情绪是暗淡忧郁的。开始部分的音乐采用复调手法,强烈并带有雄辩的气质。作曲家有意识地运用了他认为在那个时代最为合适的"变形原则",主题本身在形式上精巧完美,它的变形则成为交响乐结构的基础。

第一弦乐四重奏 (String quartet No.1)

作于1949年。从某种角度来讲,10部弦乐四重奏是霍姆伯所有作品的中心,它们反映了他的个性和最深层的思想。为这种体裁,他花费了创作成熟期的许多时间和精力。

霍姆伯第一次接触这种体裁时已经40岁了,在这一年中,他写了3部弦乐四重奏,并在此之后定期进行这方面的写作。第一弦乐四重奏的乐思陈述是非常完整的,每一个方面都得到了充分的揭示和挖掘。柔弱的音响强调了抒

情性，同时又有些孤独感，透出隐隐的悲哀。除此之外，这部四重奏还含有舞曲的风格和华丽的修辞(如中提琴独奏的长长的引子)。作品体现出旋律化的思路，其丰富的变化方式显然与民间音乐有关。此曲采用了自然音阶。

(周小静)

霍斯特
(HOLST,Gustav Theodore)

英国作曲家。1874年9月21日生于英国的切尔滕纳姆(Cheltenham),1934年5月25日卒于伦敦。

从能握笔写字起，霍斯特就开始了作曲并学会了演奏好几种乐器。之后以地方合唱队的指挥和独奏管风琴手的身份从事音乐工作。19岁时进皇家音乐学院，师从斯坦福德(Stanford)学习作曲。1898年从音乐学院毕业后，他曾以演奏长号和当教师谋生。第一次世界大战期间，他去斯洛尼卡(Salonica)和君士坦丁堡(Constantinople)组织士兵的音乐活动。由于《行星组曲》的成功，获得了巨大的声誉并受聘于皇家音乐学院。从1924年开始，他渐渐减少各种公共场合的活动，专门从事作曲，但作品受到冷遇。1932年，被邀请为美国哈佛大学的作曲客座教授。

霍斯特常根据民歌创作旋律，拍节常不规整。他喜欢以实际的效果使用和声与复调，最为引人注目的是其辉煌的配器技巧。

(姚盛昌)

行星组曲 (The Planets Suite) 管弦乐 Op.32

作于1914—1916年。1919年2月27日，由博尔特(Adrian C·Boult)指挥部分演出。1920年11月15日，由阿尔伯特·科茨(Albert Coates)在伦敦皇后大厅指挥完整作品的首演。

《行星组曲》是霍斯特最负盛名的作品之一。霍斯特曾多年潜心研究占星学，从中得到了启示。这部作品采用了特大型管弦乐队，使用了一些特殊乐器，如：低音长笛、低音双簧管和中音大号等。

音乐只表现占星学上的意义，与古代神话中没有关系。作品分七个乐章，分别以七个行星的名字为标题。

第一乐章，“火星——战争使者”。弦乐和打击乐奏出了粗暴的$\frac{5}{4}$拍节奏，

表现了战争的残酷和愚蠢。接着，长号和大号的半音曲调犹如战场的呐喊。所有木管与弦乐进入之后，中音大号奏出号召武装的音调，小号作着回应。管风琴的进入使音乐达到了高潮。

第二乐章，“金星——和平使者”。独奏圆号把人带进一个和平的世界，那里没有一丝骚扰。由木管与圆号的切分和弦伴奏，小提琴唱出了一曲爱情之歌。最后，银铃般的长笛、钢片琴和弦乐冷静地结束了这一乐章。

第三乐章，“水星——天使”。乐曲开始用了两个调性——ᵇB大调的前四个音和E大调的前四个音，而且两拍子与三拍子相混合。音调轻快而诙谐，表现了天使的机智与敏捷。

第四乐章，“木星——欢乐使者”。这个乐章表现了喜悦与欢闹的气氛。所有主题都沉浸在生活的欢乐与幸福之中。最后出现的一大段旋律(后来作者给它填上了春祭词)如同感恩节唱的赞美歌。

第五乐章，“土星——老年使者”。长笛、低音长笛和竖琴泛音奏出冷漠的分解和弦，低音提琴和大提琴在低音区奏出了悲哀的音调，暗示了对人生短暂的悲叹。但是长号，紧接着是圆号与木管奏出的和弦又给人带来欢乐的气氛。最后，在六支圆号以及四支长笛、两架竖琴和钟琴的琶音伴奏中，弦乐奏出一支悠长的曲调，使人沉浸在回忆往事的幸福与宁静之中。

第六乐章，“天王星——魔法师”。乐章以一个重复了两次的降神主题开始，三支大管奏出神鬼附体般的跳跃性主题，其他乐器逐渐加入进来直至形成高潮。接着，是由变化节奏伴奏的弦乐和圆号的夸张音调，表现了魔法无边的威力。

第七乐章，“海王星——神秘主义者”。乐章自始至终贯穿了*pp*的力度，暗示了凡世之外的未知世界。开始由长笛和低音长笛奏出神秘的曲调，双簧管作和弦式的应答。之后，木管的和弦与竖琴和钢片琴的琶音交织在一起，同时回响着六声部的女声合唱，暗示了心灵与上帝的沟通。最后，两个和弦不断重复，逐渐消失在未知的世界中。

(任达敏)

奥 涅 格
(HONEGGER, Arthur)

瑞士作曲家。1892年3月10日生于勒哈弗尔(Le Havre)。早年就读于苏黎世音乐学院，随后于1911年赴法国入巴黎音乐学院学习小提琴和作曲，作曲课程师从丹第等名家。在巴黎音乐学院与同学米约结下深厚友谊，为日后成立"六人团"奠定基础。奥涅格早期较为重要的作品是《小提琴奏鸣曲》，于1918年首演后引起人们注意。1920年，奥涅格与另外5位当时已崭露头角的青年作曲家——米约、欧里克、迪雷、普朗克和塔那费尔(女)——一起成立在近代音乐史上颇具名声的作曲家团体"六人团"。他们以"六人团"的名义举行联名音乐会并曾共同出版《六人曲集》。众所周知，"六人团"的建立虽然得到萨蒂和诗人科克托的支持并在思想上受到他们的影响，但6位青年作曲家的联合更多是出自友谊而非从统一的创作倾向出发。奥涅格对"六人团"其他成员所持的某些过于激进的观点，如强硬的反浪漫主义和反印象主义的立场并不苟同。他曾经拒绝在一份攻击拉威尔的声明上签字就是一个例证。奥涅格十分推崇德国浪漫派音乐，尤其崇拜瓦格纳，这与米约"打倒瓦格纳"的口号也相抵触。

奥涅格一生勤奋创作，共写了200余部不同形式的音乐作品。主要作品有交响曲5部(被公认为法国乐派交响曲创作的奠基之作)，交响乐章3部(最著名的是其中的第一部《太平洋231号》)，清唱剧《大卫王》、《火刑堆上的贞德》等多部，歌剧《安提戈涅》等6部，此外还写有芭蕾音乐、戏剧配乐、电影音乐以及大量的乐队、室内乐、声乐作品等。

奥涅格的创作思想虽然也是力主创新，但对待传统的态度较为温和。他的创作受德国乐派与法国乐派的双重影响。他自称其"伟大样板是巴赫"，而德彪西也是他所尊崇的作曲家。他将德国乐派注重理性与法国乐派注重感性的不同倾向加以平衡并熔于一炉。在技巧方面，他好用泛调性、复合和弦等手法，但并不以某种技法体系为标榜。他的创作信条是"以一个真诚的作者去写作真诚的作品"，注重音乐作品中严肃的内容和深刻的思想，并力求使自己的作品"既易为音乐行家也易为广大群众所欣赏"。

1951年奥涅格出版了他的文集《我是作曲家》。书中坦率而生动地陈述了他对音乐艺术的看法。尽管其中流露出对音乐前途的某种悲观的情绪，但

也不乏深刻的见解。奥涅格于1955年11月27日在巴黎逝世。

夏日的田园 (Pastorale d'été) 管弦乐

作于1920年。乐队采用小型单管编制。总谱首页引法国象征派诗人蓝波(J·A·Rimbaud, 1854—1891)的诗句:"我拥抱夏日的霞光……"作为题词。乐曲以牧歌体裁写景抒情。三部曲式的主要主题气息悠长，古朴优美。主题复述时，小提琴声部与圆号的卡农模仿尤为引人入胜。木管乐器演奏的由四、五度音程构成的短小音型的点缀也极富色彩。该曲是奥涅格早期创作中最受人欢迎的作品之一，成为音乐会中雅俗共赏的常备曲目。

大卫王 (Le roi David) 清唱剧

奥涅格的成名之作。这部为朗诵、合唱、独唱和乐队所作的规模宏大的类似清唱剧的作品初稿完成并首演于1921年。当初是作为圣经剧的配乐形式而写的，后来作曲家又加以改写，使之适于作为音乐会清唱剧形式演出。改写版本的清唱剧于1925年初演于纽约。剧情取自《圣经·旧约·撒姆耳记》，描述大卫王从牧羊童出身一直到死的一生事迹。作品分三大部分。

第一部分由一个乐队引子开始，随后是由朗诵加以连贯的14首短歌，描述青年牧羊人大卫与巨人戈利亚特(Goliath)的战斗以及与以色列王扫罗(Saul)的冲突。

第二部分由两个扩展了的短歌组成，它们是庆祝大卫成为以色列国王的加冕礼的节日之歌和"诺亚方舟前的舞蹈"。这一部分的音乐颇为奔放、壮丽，并具有动人的高潮。

第三部分由一些较长的短歌和一些从容的独唱交替构成，内容是关于大卫壮年直到死前的事件。这部作品的音乐风格在总体上具有浓郁的犹太东方色彩，合唱部分具有明显的巴赫风格的影响，乐队音乐的某些狂热、强悍的段落则使人想起斯特拉文斯基的《春之祭》的笔法。这部作品显示了当时还很年轻的作曲家高度的创作才华和巨大的魄力，但在整体结构方面，正如作曲家后来所检讨的那样，存在着较为零碎的缺点。作曲家晚年曾对该作品的音乐素材加以精选而编成一部四乐章的交响组曲。

太平洋231 (Pacific 231) 单乐章交响音乐

奥涅格所作三首交响乐章中的第一部(Mouvement symphonique

No.1)。完成于1923年，翌年5月8日在巴黎歌剧院由库谢维茨基指挥首演。

奥涅格对火车头有特殊爱好。他认为火车头这类现代机械是现代文明的象征，体现了人类的智慧与力量。交响乐章《太平洋231》的标题即取自20年代初出现的一种高速重型火车头的品牌型号。

关于这首乐曲，作曲家曾有如下自述："我始终热爱着火车头。对我来说那简直是有生命的，正如其他人爱女性、爱马匹那样，我爱着火车头。在这首《太平洋231》里，我竭力想要表现的并非单单是模仿火车头的噪音，而是想要把可以见到的一种印象和身体所感受到的一种愉悦，用音乐性的构成手段翻译出来。这是从具有客观性的瞑想着手的：静止状态的火车头平静的呼吸；要起动的努力；接着是抒情的状态，即在半夜三更以时速120英里疾驰的300吨的火车，为到达令人激动的境地而逐渐加快的速度。"

在完成《太平洋231》之前，作曲家于1921年曾为一部名为《车轮》的电影作过配乐。《车轮》是把希腊神话(俄狄浦斯与安提戈涅的故事，作曲家后来曾以此题材写过歌剧)现代化的电影作品，叙述一个火车司机由于火车大惨案而双目失明。据说，《太平洋231》就是根据为此电影所作配乐的素材写成的。

《太平洋231》具有当时盛行的"动力主义"的风格特征。乐曲以鲜明逼真的形象描绘，以及高超的节律变化和配器技巧著称，是奥涅格最受人欢迎的作品之一。

安提戈涅 (Antigone) 三幕歌剧

作于1924—1927年。脚本系法国作家科克托(Cocteau, 1891—1963)根据索福克理斯的同名悲剧所撰写。剧情取自希腊神话：安提戈涅是底比斯王俄狄浦斯与伊俄卡斯特之女。俄狄浦斯为自赎杀父娶母之罪而挖目出走，安提戈涅随侍。后来，安提戈涅回底比斯，因埋葬阵亡之兄波吕涅克斯而触犯新王克瑞翁的禁令，遂被幽禁于墓穴。克瑞翁之子海蒙与她相爱，赶来墓穴营救，见她已自缢，也随之自杀。

这部歌剧的音乐极富创造性，音乐语言的无调性倾向、极为不协和的和声以及不寻常的节奏使人联想到新维也纳乐派的风格。尽管这部作品由于音乐语言较为艰深而成为奥涅格最不易普及的作品之一，但其艺术价值不容低估，被认为是可与贝尔格的《沃采克》相媲美的罕见的20世纪现代歌剧珍品之一。

第二交响曲 (Symphonie No.2)

奥涅格的《第二交响曲》由于完成于第二次世界大战期间(1941年10月)而被冠以《战争》的别名。作品题献给委约创作这部乐曲的指挥家萨切尔(Paul Sacher),并由萨切尔指挥于1942年5月18日在瑞士巴塞尔首演。

创作这部乐曲时,正值大战激烈进行之际,作曲家生活在德军占领下的巴黎,恐怖和饥饿时时威胁着他,心情的惨澹不言而喻。在此种经历中,作曲家通过这部交响曲的创作,寄托了自己的悲痛、愤怒和希望。乐曲采用弦乐队加一支小号的较小型而独特的编制,是为了适宜于战时困难条件下的演出。

交响曲由三个乐章组成。第一乐章为奏鸣曲式,以深沉、执拗的序奏主题、刚烈遒劲的主部主题与徐缓、阴郁的副部主题为主要材料加以展开,显示出矛盾冲突的顽强张力。第二乐章是哀痛的慢板,用自由的三部曲式写成。第三乐章是不过分的快板,奏鸣曲式,音乐呈现出激烈的气氛和战斗的性格。终乐章宏大的尾声,以先前一直未曾动用过的小号在欢呼雀跃般的乐队背景上昂扬地吹响类似巴赫风格的庄严的圣咏旋律,像是胜利的召唤与和平的宣告,在天地间回荡不息,给人留下强烈而深刻的印象。

奥涅格的《第二交响曲》被认为是作曲家最成熟、最深刻的作品,也是20世纪为数不多的交响曲杰作之一。

全曲演奏约25分钟。

第三交响曲"礼拜" (Symphonie No.3—Liturgique)

奥涅格的第三交响曲附有"礼拜"的标题。所谓"礼拜",乃天主教会的一种宗教仪式。作曲家在"礼拜"这个总题目下,从追思死者的安魂弥撒中取得全曲三个乐章的标题:"愤怒的日子"、"深渊的呼唤"以及"赐给我们和平"。这部表面上具有浓烈宗教色彩的乐曲,据作曲家自述是表现神对这个世界的愤怒以及人类向神求救的心声。从世俗的眼光来看,这部完成于战后不久(1946年)的作品,无疑是作曲家对人类这场大劫难的回顾与反思的内心展示。从音乐的性质与内容来看,这部交响曲可以看作是一阕战争安魂曲。

《第三交响曲》采用三管制大型乐队编制。全曲分三个乐章。第一乐章"愤怒的日子"为有力的快板(Allegro marcato),奏鸣曲形式,音乐极富戏剧性。主部主题粗犷激烈,副部主题则哀痛欲绝。连接部中引入"死之舞蹈"的动机,象征战争这一死神对人类生存的威胁。第二乐章"深渊的呼唤"为慢

板(Adagio)，也用奏鸣曲式写成，音乐具有深切哀诉的性格。全曲各主要主题均从引子中出现的“深渊”动机衍生。展开部中插入由长笛演奏的“鸟歌”动机，并在尾声中再现发挥，宣示了“生的希望”，从而与第一乐章中的“死之舞蹈”相反衬。第三乐章“赐给我们和平”为行板(Andante)，自由的奏鸣曲式。音乐体现了人类祈求和平的呼声。经过激烈的推进达到高潮后，音乐转入静谧的慢板，第二乐章的“鸟歌”动机复现，全曲在明朗、和平的气氛中结束。

奥涅格的《第三交响曲》于1946年8月1日在苏黎世初演，由夏尔·明希(Charles Munch)指挥。

全曲演奏约30分钟。

第五交响曲“三个D音” (Symphonie No.5—Di tre re)

这是奥涅格的最后一部交响曲，完成于1950年，翌年3月9日由夏尔·明希指挥波士顿交响乐团于美国首演。交响曲“三个D音”的取名，是由于全曲有三个乐章，每乐章均以由弦乐拨弦与定音鼓奏出的一个低沉的D音来结束的缘故。

这部交响曲是作曲家应库谢维茨基基金会之约，为纪念指挥家库谢维茨基已故夫人娜达莉·库谢维茨基而作。与奥涅格所有的交响曲一样，这部交响曲也是三乐章的。第一乐章不是通常的快板，而是庄重的慢板(Grave)，用奏鸣曲式写成，音乐具有肃穆哀悼的性格。以两个反向进行相结合的和弦层为陈述方式的主部主题，显示了奥涅格特有的风格特征。第二乐章用三部曲式写成，两端部分是谐谑曲风格的小快板(Allegretto)，中间则插入慢板(Adagio)。该乐章中丰富的复调手法引人注目。第三乐章为有力的快板(Allegro marcato)，具有激烈而活跃的性格。但全曲并不以通常那种“辉煌的终曲”来结束，而是在回顾第一乐章的一些素材后，音乐趋于缓慢，并向阴沉的低音区沉落，最终在幻灭和失落的气氛中收束全曲。

奥涅格的《第五交响曲》体现了作曲家晚年悲观、失望的复杂情感。

(高为杰)

黄　自
(HUANG Zi)

中国音乐教育家、作曲家。字今吾，1904年生于江苏川沙。1916年在北京清华学校学习，并在那里开始学习音乐。1924年赴美留学深造，先后获欧柏林

大学心理学学士学位及耶鲁大学音乐院音乐学士学位。1929年秋，他学成回国，即应聘在沪江大学任教和在上海国立音专兼课。自1930年起，被聘为国立音专专任教授兼教务主任。他担负了该校绝大部分作曲理论课程的教学工作，为中国教育和培养了一批批具有较高专业水平的音乐家。教学之余，他也进行了不少音乐创作和音乐理论研究活动。他创作的作品数量虽不多，但涉及的范围却比较广。主要的代表作有合唱曲《抗敌歌》、《旗正飘飘》，独唱歌曲《春思曲》、《思乡》、《玫瑰三愿》，古诗词艺术歌曲《点绛唇》、《南乡子》、《花非花》，齐唱曲《九一八》、《热血歌》，电影歌曲《天伦歌》，少儿歌曲《本事》、《西风的话》、《踏雪寻梅》，无伴奏合唱《目莲救母》，以及清唱剧《长恨歌》，管弦乐序曲《怀旧》等。他的作品大多曲调流畅优美，形象鲜明生动，结构严谨，技法精练，富于深厚的民族韵味。他的音乐以其较高的艺术价值，在中国近现代音乐文化发展过程中产生了深远的影响。1937年他辞去国立音专教务主任的兼职，专心致力于编写《和声学》和《音乐史》两部著作。但不幸于1938年5月9日，因伤寒而病逝于上海，时年仅34岁。

长恨歌 清唱剧

这是黄自创作中唯一的一部多乐章的大型声乐套曲，也是中国近现代音乐史上第一部此类体裁的优秀代表作。该作品写于1932至1933年，是黄自应国立音专合唱课需要习唱中国的合唱教材而编写的。

这部清唱剧是以唐代著名诗人白居易的同名长诗为题材，由著名词人(当时任国立音专国文教师)韦瀚章参照清代洪升的《长生殿》的情节构思和此种音乐体裁的布局需要另行编词的。作品着重描写传说中唐明皇李隆基和贵妃杨玉环的爱情悲剧，同时也隐约地对李隆基"只爱美人醇酒不爱江山"而引起一场民族灾难的事实进行了一定的批判。

该曲原计划写十个乐章，但在黄自生前只完成了其中主要的七个乐章，即1.《仙乐风飘处处闻》;2.《七月七日长生殿》;3.《渔阳鼙鼓动地来》;5.《六军不发无奈何》;6.《宛转娥眉马前死》;8.《山在虚无飘渺间》;10.《此恨绵绵无绝期》。未写的三个乐章均是原定作为独唱的乐章。黄自在这部作品的创作中既注意了主要音乐形象的鲜明生动和合理的发展逻辑，又通过场景音乐色彩的变化和各乐章之间情感的对比，来加强情节变化的体现，从而获得了较丰富的效果。在已完成的七个乐章中，作曲家通过第

二、第六、第十三个乐章着重刻画两位主人公从山盟海誓的绵绵深情、到被迫生离死别的感情变化，并配以相应的场景气氛渲染，给人以情景交融、扣人心弦的深刻印象。特别是对第二乐章《七月七日长生殿》的写作，作曲家有意识参照西方近代歌剧和清唱剧的创作经验，写得最为感人。

在其余几个乐章中，黄自主要用合唱的手段从不同的侧面来描写紧扣情节发展的场景。如第一乐章《仙乐风飘处处闻》是描写宫廷欢乐的歌舞生活，第三乐章《渔阳鼙鼓动地来》主要描写边关叛军的进犯，第五乐章《六军不发无奈何》着重描写士兵对昏王宠臣的怨恨，第八乐章《山在虚无飘渺间》则描绘了中国式的、幻想中的仙景及接近道家的空灵意韵。黄自在这些创作中对声部作了较合理的对位化处理和严密而突出层次的结构布局，取得了较好的合唱效果。特别以第三和第八乐章写得最成功，常被作为合唱的保留曲目在音乐会中单独演唱。

《长恨歌》的创作，体现了黄自对中国传统文化的理解和对西方音乐创作技术的掌握均已达到相当高的水平。因此，这部作品无论在当时还是现在，都具有很高的艺术价值和声誉。

(蒲　方)

胡　贝　尔
(HUBER, Claus)

瑞士作曲家。1924年11月30日生于伯尔尼(Berne)。年轻时曾当过小学教师，1947—1949年入苏黎世音乐学院学习小提琴和作曲，其间曾到柏林布莱切尔(B·Blacher)门下作短期进修。从1950年开始担任音乐教职，先是在苏黎世音乐学院教小提琴(1950—1960)，然后在卢塞恩(Lucerne)教音乐史与音乐理论(1960—1963)，在巴塞尔(Basel)教作曲和管弦乐法(1964—1972)。1973年因获联邦德国学术交流处(DAAD)的资助而在柏林居留专事作曲。1974年出任瑞士弗里堡—布利斯哥(Fribourg—Brisgau)高等音乐学校作曲教授。

胡贝尔的作品大多数与宗教主题有关，近年来越来越多地表现出对社会问题的关注。在音乐风格方面，他鄙弃固定的形式，厌恶主题的展开，拒绝使用一切过分确定的东西，希望创造出一种不属于任何体系的新音乐，这种音乐是在不同的音响空间内，用线性手段编织出来的。胡贝尔的重要作品有：《愚昧》(Tenebrae，大乐队，1966—1967，1970年获波恩市贝多芬奖)、《小德意志弥撒》(Kleine deutsche Messe，合唱与管风琴，1969)、《世

俗》(Tempora，小提琴与乐队，1970)、《循环》(Turnus，乐队，1974)、《被侮辱、被奴役、被遗弃、被蔑视的》(Erniedrigt－Geknechtet－Verlassen－Verachtet，清唱剧，1979—1981)等。

内涵更丰满的画…（…invending voller figur…） 合唱、扬声器、磁带录音机和大管弦乐队

1970至1971年应德国纽伦堡市的约请，为纪念出生于该地的文艺复兴艺术巨匠阿尔勃莱希特·丢勒(Albrecht Dürer，1471—1528)诞辰500周年纪念而作。歌词由作曲家节选自丢勒的诗和《新约》“启示录”的某些篇章，这样的选择很可能与丢勒的著名木刻组画《启示录》对作曲家的巨大感染有关。

乐曲分八个部分。在耳语般的前奏之后，是七段“希格奈卡伦”(Signaculum Ⅰ—Ⅶ)。Ⅰ、Ⅱ由乐队单独演奏，Ⅲ、Ⅳ加进合唱，Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ由独唱、合唱与乐队共同完成。音乐的构思巧妙，语言新颖。透过奇特的音响，可以隐约地感到贯通于丢勒艺术中的一种比例和谐之美。

全曲演奏约24分钟。

(杨通八)

艾 夫 斯
(IVES, Charles Edward)

美国作曲家。1874年10月20日生于康涅狄克州丹伯里,1954年5月19日卒于纽约。父亲在南北战争时曾任北方军一个军乐队队长,后在家乡组织铜管乐队。艾夫斯的音乐思想和创作深受其父的影响。5岁起跟父亲学钢琴和其他乐器,12岁在父亲的铜管乐队里演奏和作曲,14岁在教堂任管风琴手。青少年时期继承了超验主义(Transcendentalism)的进步传统,喜欢独立思考,追求和平民主的理想;在艺术上广泛接触美国民间音乐,系统地学习了欧洲传统的和声、对位、音乐史等,并对不协和音产生了浓厚的兴趣。1894至1898年,他在耶鲁大学学习,师从作曲家帕克(H·Parker),因为热衷于探索不协和音响,与老师合作不好。1899年起,从事保险业,业余作曲。1930年因病退出保险业,隐居,同时作曲。

艾夫斯的音乐创作长期未被人发现。20世纪20年代初,他自费出版了一些作品和文集,只引起了少数人(如考埃尔等人)的注意,无大影响。直到70年代,美国音乐界才普遍重视他并给予高度评价。

他的作品多采用教堂音乐、民间歌曲、乡间铜管乐曲调、爱国歌曲等素材,大多附有标题或文字说明,内容反映了19世纪末美国东部乡间生活和作者对美国文学、历史、自然景色和人民的深厚感情,有意识地表现了他的哲学思想。艾夫斯的作品几乎都完成于20世纪初的10多年间(1896—1916),但他已经应用或试用现代复节奏、多调性、无调性、十三和弦以至高叠的"摩天和弦"、音束、四分音、机遇音乐等现代技术,从而被认为是欧美最早的现代派作曲家之一。艾夫斯奠定了美国音乐创作的现实主义基础,为运用现代音乐语言反映社会开辟了道路。

艾夫斯的主要作品有管弦乐《第三交响曲"露营集会"》(The Camp Meeting,1904—1911)、《中央公园在黑暗中》(Central Park in the Dark, 1906)、《未被回答的问题》(The Unanswered Question,1906)、《假日交响曲》(A Symphony: Holidays,1904—1913)、第一管弦乐套曲《新英格兰三个地方》(Three Places in New England, 1903—1914)、第二管弦乐套曲(Orchestral Set No.2,1915)、合唱曲、弦乐四重奏、钢琴三重奏、小提琴奏鸣曲、《第二钢琴奏鸣曲"康科德"》、管风琴曲及大量歌曲等。

未被回答的问题 (The Unanswered Question) 室内乐

作于1906年。首演者和时间不详。配器为4支长笛(或双簧管和单簧管代替第三、第四长笛)、1支小号和1组弦乐四重奏(或弦乐队)。弦乐同管乐之间没有任何准确的节奏关联。演奏时弦乐加弱音器分成若干部，尽可能轻地慢速演奏“极弱”(*ppp*)以代表永恒的真理及无穷尽的不可知;长笛的音调零碎，速度越来越快，无调性，代表现代生活的紧张、进取性和抗争，其演奏无须用准确的时间而可即兴发挥;小号不断地重复同一音型，表示反复提出:“是什么”和“为什么”的问题。

这首作品是20世纪初，艾夫斯在与欧洲现代作曲家完全隔绝的情况下所写的先锋派试验音乐的范例之一，也是反映作者哲学思想的代表作之一。

全曲演奏约5分15秒。

新英格兰三个地方 (Three Places in New England) 管弦乐套曲

作于1903至1914年。1931年由斯洛尼姆斯基指挥波士顿室内乐团在波士顿首演。乐曲取材于美国康涅狄克州三个地方的风景，并对其进行了历史的回顾。

第一乐章，“波士顿公共绿地的圣·格登纪念碑”(St·Gaudens in the Boston Common)。该碑建于1911年，刻有肖(Shaw)将军和他的第54麻省黑人联队的浮雕。艾夫斯在乐曲篇首上写了诗歌歌颂这些战绩辉煌的黑人士兵。乐曲带有沉思性，平静而忧郁，其中多次出现了福斯特的歌曲《老黑奴》及南北战争时期的《自由战歌》、《行军经过乔治亚》等歌曲片断。

第二乐章，“康涅狄克州·雷登·普特南露营地”(Putnam's Camp, Redding,Connecticut)。作于1901—1914年。作者写道:“康涅狄克州雷登镇中心附近有一个作为革命文物保存下来的小公园，它是普特南将军的士兵1778—1779年冬营的地方。长排的营火石仍摆在那里唤起了儿童的想象。战士们经受的艰辛以及当时一些急躁的人要求拔营行军到哈特佛议会以解除痛苦所引起的争论，已经载入雷登的历史”。

某年7月4日，有个男孩随着乡村教堂和铜管乐队组织的野餐来到这里，他离开其他小孩，经过露营地，到附近的树林中漫游，幻想着看一眼过去的士兵。当他躺在布满月桂树和山胡桃树的山坡休息时，乐队的乐曲和小孩们的歌声渐渐模糊。说来也怪，他居然梦见树那边山丘顶上有一位高高的妇女站

立着，使他想起自己那幅自由女神的画。不过这位妇女的面色忧愁，她正在告诫士兵们不要忘记他们的职责和他们为之付出的巨大牺牲。但是，士兵们却在笛子奏出的歌曲和击鼓声中列队离开了营地。突然，响起了一首新的爱国曲调，普特南将军从雷登中心越过小丘向这边走来。士兵们回转过去，欢呼喝采。小男孩醒了，他重又听见孩子们的歌声，跑过纪念碑，去'倾听军乐队的音乐'，并加入了游戏和舞蹈……。"[①]

这是一个活泼欢快的乐章，分为两大段，第一段描写雷登的节日情景——林中教堂的钟声、铜管乐队的曲子、歌曲《扬基嘟得儿》及古老民歌的曲调等。第二大段描写小男孩的梦想，这里有军队行军的节奏(由钢琴弹奏的音块加强气氛)和歌曲《英国近卫兵》的片断。突出的是在最后一次高潮时，用多调性表现了乡间两个铜管乐队在不同的调上奏出不同的曲调，从不同方向走到一起的情景。

第三乐章，"斯托克布里奇的霍斯托尼克河"(The Housatonic at Stockbridge)。作于1908—约1914年。这是作者家乡附近的一条河，艾夫斯和夫人新婚不久，曾沿着河边的草地，听着潺潺的流水和远方传来的教堂歌声漫步，从中获得创作灵感。

全曲演奏约19分39秒。

"假日"交响曲 (A Symphony: Holidays)

1913年完稿，由四首独立的管弦乐和室内乐队作品组成。其中第一、三乐章1932年2月21日由斯洛尼姆斯基指挥巴黎交响乐团在巴黎首演，其他两乐章首演时间不详。取材冬、春、夏、秋四季的四个假日，表现美国20世纪初的乡间风俗和作者青少年时代的美好回忆。乐队配器富有色彩，采用了钢琴，钢片琴，大、中、小钟，高、中、低音教堂钟，木琴，口弦及民间弦乐等乐器。

第一乐章，"华盛顿诞辰"。很慢，快板(方阵舞速度)，行板。作于1909年。引用了美国作家梭罗(Henry Thoreau,1817—1862)的文字描写新英格兰隆冬，老年人与青年一代的不同感受。音乐第一部分表现了老人们的寒冷和孤寂;第二部分则是年轻人滑雪、嬉戏、参加谷仓舞会直至深夜的欢乐情绪。曲中插入了《营地赛马》、《女士们，晚安》等流行曲调。

---

① 译自Edward Downes: The New York Philharmonic Guide to the Symphony 第484页，Walker and Company,1976。

第二乐章,“内战阵亡士兵纪念日”(Decoration Day)。写于1912年。描写人们5月30日从清晨到傍晚摆花、集会、追思、奏乐、敲钟击鼓为烈士扫墓的假日情景。

第三乐章,“七月四日”。柔板,小快板,快板,中板,热烈的快板。作于1913年。通过一个男孩的目光,表现康涅狄克州普通的村镇里国庆日的各种场景——礼炮、乡间铜管乐队在中心街演奏、焰火、杂耍、教堂的钟声、游行、橄榄球赛……

作曲家谱写该曲时“有一种小男孩子一样自由的感觉,7月4日这一天他可以做他想做的一切。”①其自由创作体现在诸如音量和速度从最弱最慢写到最强最快;曲中对第8、9首歌曲的曲调作了自由处理,有时音高故意写错音、有时“丢”了拍子,“因为游行时,常常出现此种情况。”②在“热烈的快板”高潮处,同时出现4个曲调,钢琴奏不协和伴奏,小提琴用对比的情绪奏音束。在“热忱的快板”处,有复节奏、复节拍,其中木管、铜管同时出现13种节奏,打击乐有至少7种节奏型,钢琴奏音束和震音,小提琴、中提琴分为24部用不同的情绪奏不协和和弦。

这个乐章具有今日称为“机遇音乐”的成分,如某声部的演奏者可自由地预先到达高潮等持续到其余声部赶上为止,再由指挥一齐终止。

第四乐章,“感恩节及/或祖先日”。1904年据1897年作的管风琴《前奏与后奏》配器改名,1913年编为《假日交响曲》第四乐章。用大量不协和音、大小调或不同调性并置、不同调上的自由对位、复节奏等,表现清教徒的严峻生活、刚毅性格和精神力量。“后奏”有一段丰收的主题,最后全曲的高潮和结尾由混声合唱重复感恩节的赞美诗《上帝!在你指引下》。

第二钢琴奏鸣曲“康科德、麻省,1840—1860”(Piano Sonata No.2 “Concord, Mass., 1840—1860”)

作于1909—1918年(大部分写于1911—1912)。1920年与论文集《一首奏鸣曲前的几篇文章》同时由作者自费出版,1939年由钢琴家约翰·柯克帕特里克(John Kirkpatrick,1905—)经过10年的研究和分乐章演奏后在纽约完整首演。作品反映了作者对19世纪中叶进步思潮“超验主义”的崇敬和认

①② 转译自Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music, 2nd edition,1979,W.W.Norton & Company,New York 第343页。

识，用音乐形象地补充了他在上述论文集中论述的哲学思想。

四个乐章分别以四位“超验主义”代表作家命名。作品冗长，即兴性强，无一调号或节拍号，几乎没有小节线，其曲式与传统奏鸣曲套曲无关。

第一乐章，“爱默生”(Emerson)。庄严有力，织体复杂，技巧较深，多用不协和音，力度对比强烈。有些地方表现“爱默生突然发出进行‘超验主义’旅行的呼吁”和“宇宙的山脉和全人类都在欢呼人类的新生及精神的广阔”，有些地方则沉思冥想，表现“人类的灵魂像泛音一样向最终的命运飞去。”[①]

第二乐章，“霍桑”(Hawthorne)。这是一首庞大的幻想性谐谑曲，由幻想、夜曲、拉格泰姆、对比、拉格泰姆、夜曲、幻想七段构成“拱形”结构。采用大量赞美诗、露营集会歌曲音调及杂技团的游行音乐等素材，钢琴技巧艰深，音乐情绪变化频繁，快慢强弱高低对比强烈，有时有与钢琴琴弦泛音及共振相符的音束、多处出现流行歌曲、拉格泰姆与赞美诗、进行曲相混杂的音乐。该乐章如同霍桑的神话故事和儿童小说一样，既富有粗犷的生活气息又充满了神秘的色彩。

第三乐章，“阿尔科特们”(The Alcotts，指父亲——哲学家B·阿尔科特和女儿——文学家L·M·阿尔科特)。速度缓慢，音乐轻松，是该奏鸣曲中最短、技巧最易的乐章。描写康科德镇及阿尔科特一家的房子“果树园斋”优美恬静的环境，乐曲中运用了19世纪流行的家庭赞美诗、苏格兰曲调、阿尔科特的小说《小妇人》中女主人公喜爱弹奏的贝多芬、瓦格纳的音乐片断及少量印象主义的和声。时常出现不协和音和复调性，如开始不久，右手在降B大调，左手却在降A大调。贯穿整个奏鸣曲的贝多芬《第五交响曲》中三长一短的节奏型，构成了此乐章的高潮。

第四乐章，“梭罗”(Thoreau)。副题为“瓦尔登的一天”(梭罗小说名)。描写瓦尔登夏日的景色。音乐中运用了少量印象主义手法。

第四交响曲 Symphony No.4

这是作者写的最后一部大型作品，全曲演奏约30分15秒，完成于1916年。1965年4月26日由斯托考夫斯基指挥美国交响乐团在纽约首演。内容表现作者的哲理思考，他说：“这首作品的美学思想是寻找‘是什么’和“为什么’的答

① 引自Gilbert Chase: America's Music，第419、420页，McGraw Hill Book Company，2nd edition，1966.

案。这两个问题是人类灵魂对生活提出的疑问，它集中表现在第一乐章'前奏曲'中，随后的三个乐章是现实对之分别作出的回答。"[①]

第一乐章，前奏曲，庄严地。通过《圣经》题材，提出乐曲的中心问题——"是什么"和"为什么"，乐队分为主乐队和高音轻型乐队(长笛、竖琴、小提琴、中提琴)两部分。曲中合唱队唱赞美诗《巡夜人，给我们讲解夜晚》。旅行者问：夜间上帝的许诺有何象征？巡夜人答：是闪耀辉煌的星星；旅行者问：它象征快乐还是希望？巡夜人答：它带来了被许诺的以色列的白天。

第二乐章，小快板，用兴奋轻松的乐曲替代了传统交响套曲的诙谑曲乐章。通过赞美诗和大量歌曲片断对清教徒的艰辛劳动生活和幻想进行了历史回顾，用7月4日的铜管乐和鼓号曲肯定了现实。有一处，乐队的一部分由助理指挥带领，独自演奏并结束在狂暴的音乐声中，而同时乐队的主要部分却仍平静地继续演奏原来的音乐。

第三乐章，赋格。行板，中板。通过赋格表现对生活中形式主义和仪式主义(ritualism)的蔑视。艾夫斯青年时期认为他的老师帕克(Horatio Parker，1863—1919)是保守的形式主义和仪式主义者。这里，他有意采用了自己跟帕克学习时所写的《第一弦乐四重奏》的主题作为赋格的主题。

第四乐章，很慢，广板，庄严地。这是对乐曲中心问题的结论性解答。乐曲先后有4种音响群体：第一、打击乐；第二、主乐队及其演奏的赞美诗片断及前奏曲的提问音调；第三、小型的高音乐队(五把小提琴，一个竖琴)用类似"远方的合唱"的声音对前奏曲不断提问进行呼应；第四、终曲高潮之后，由混声合唱队轻声哼唱赞美诗《与主接近歌》。

全曲运用了大量的赞美诗音调，节奏丰富，但音乐的整体仍给人以朴素的印象。

(蔡良玉)

---

① 引自Edward Downes: The New York Philharmonic Guide to the Symphony, Walker & Company, 1976, New York. 第476页。

亚纳切克
(JANÁČEK,Leoš)

捷克作曲家。1854年7月3日生于一个穷困的教师家庭，1928年8月12日卒于捷克莫拉瓦什卡。曾在师范学校学习，并担任教师和合唱团指挥。由于一直渴望得到严格系统的学习，亚纳切克25岁进入莱比锡音乐学院，跟随奥什卡·保罗(Oskar Paul)和雷欧·格瑞尔(Leo Grill)学习。半年以后又曾短暂就学于维也纳音乐学院。

亚纳切克最重要的创作集中在歌剧与合唱方面。他共写了9部歌剧和大量合唱作品。音乐生涯的前半部分主要从事音乐教育，50岁以后才开始专注于创作并取得了极大的成功。60岁以后他写了许多各种体裁的器乐作品，但不如他的歌剧与合唱的影响广泛。

亚纳切克的音乐充满了鲜明的捷克莫拉维亚地区民间特色。他继承了斯美塔那等捷克民族乐派作曲家的传统，并在和声、节奏、旋律写作等方面不断探索和创新。尽管亚纳切克的名字经常被列入现代作曲家的行列，但他的音乐风格却与传统有深厚的联系，是坚持在传统基础上的创新。正像他大器晚成的创作生涯一样，亚纳切克正在越来越多地引起人们的注意。

阿玛鲁斯 (Amārus) 清唱剧

为乐队、合唱、独唱而作。完成于1897年春。唱词根据一首同名诗歌改编而成。“amārus”是拉丁文的一个形容词，含有“悲痛”之意。亚纳切克在这部作品中表现了记忆中的一位英雄的悲惨命运。作品具有明显的民族主义、爱国主义倾向。

全曲分为五段，但基本上只有四大部分。

引子是一个纯器乐段落。在持续音的背景上，民间音调的旋律徐徐展现。音乐逐渐发展得庄严、肃穆，男高音进入，由铜管乐陪衬，更显出一种英雄的气概。

第二部分，在一个沉重的引子后出现了合唱。一大段男高音抒情的独白，像是内心痛苦的倾诉，音乐充满了戏剧性。合唱又进入，把音乐推向了一个高潮。最后，音乐在一种依恋的情调中逐渐消失。

第三部分，情绪比较活跃，合唱表现出一种很有节制的欢乐，但很快就消失了。

在清唱剧的最后部分，强有力的定音鼓和振奋人心的洪亮钟声，仿佛把人置于战斗的气氛之中。乐队与合唱在亢奋、激越的声浪中把音乐推向了高潮的顶点。

叶努法 (Jenůfa) 歌剧

亚纳切克的第一部重要歌剧。脚本根据加布里埃拉·普赖索瓦的小说改编，又名《养女》。《叶努法》的创作开始于1894年，但在完成歌剧的第一幕后，由于种种原因而中断了写作，直到1903年才完成全剧。该剧于1904年1月在布拉格首演。

《叶努法》是一部三幕歌剧。剧情概要是：在19世纪末一个波希米亚的乡村，什杰瓦和拉查两兄弟同时爱上了修道院看守的养女叶努法。叶努法选择了什杰瓦，但轻浮的什杰瓦却在叶努法有了孩子后，又移情于村长的女儿。叶努法的养母不能容忍女儿的私生子，背着女儿将其投入冰河。后来孩子的死因败露，养母被带走，村长的女儿也离开了什杰瓦。最后，拉查以自己纯真的爱永远同叶努法在一起。

在这部歌剧中，亚纳切克以自己的深切感受，成功地用音乐体现了剧情浓郁的抒情美、人情味以及故事内含的冲突性。歌剧序曲一开始就显露出一种严峻的气氛，预示着剧情戏剧性的发展；民间音乐的特质渗透了整个歌剧，很多地方虽然没有直接引用民歌，但民间音乐的情调、韵味充溢其中；为了刻画歌剧的冲突性，亚纳切克在剧中大量地运用不协和的和声，大九和弦成为非常富于特征的和声语言。

《叶努法》继承和发展了自斯美塔那以来的捷克歌剧传统。无论在剧情和音乐上都显示了向浪漫主义告别，表现出现实主义和现代民族主义的特征。

哈拉德卡尼的歌 (Songs of Hrad Čany) 女声合唱三首

作于1916年。合唱唱词选自诗人普洛恰斯卡的组诗。"哈拉德卡尼"即古代的布拉格城堡，在诗中暗指捷克国家。诗人以对过去的依恋之情，表达了对自己祖国的热爱。亚纳切克为美丽的诗句所打动，写成了这首女声合唱。

第一首，金子街(Golden Street)　传说在布拉格城堡附近有一条街道，街道上尽是各种颜色美丽的小房子，这是国王的出生地，人们都想在这里找到金子。在唱词中表现出金子街的贫富差别，并且告诉人们穷人比富人更愉快地生活着。合唱一开始，轻声的女声合唱像清晨的一片薄雾，在空野中慢慢荡开。音乐逐渐加强，但始终没有打破宁静。合唱没有伴奏，和声与调性的变化非常新颖。

第二首，哭泣的喷泉(The Weeping Fountain)　唱词述说在布拉格城堡的偏僻花园里，当黑夜来临，一切都已沉睡时，唯有喷泉在为失去了小精灵的故事而伤心地哭泣。诗人在这里暗指过去自己美好的记忆已经失去，表现了自己对祖国的怀恋。音乐仍然很安静，加入了女高音独唱，一支伴奏长笛在合唱中飘动、穿插，给人以非常美好的感受。

第三首，柏威德尔(Belvedere)　柏威德尔是一座国王的宫殿，它目睹了布拉格城堡几百年来的变迁。唱词为亚纳切克在合唱中运用更丰富的技巧提供了条件。第三首合唱打破了前二首的宁静，充满了动荡和冲突，富于戏剧性发展的手段把这段音乐引向了全曲的高潮。第三首合唱再次出现女高音独唱，但用竖琴代替了长笛的伴奏。

三首女声合唱是亚纳切克声乐创作的重要作品，它显示出作者非常高超的合唱写作技巧。

小交响曲 (Sinfonietta)

这是亚纳切克最出色的器乐作品之一，完成于1926年。在这部交响乐中我们感受到的不是深奥严肃的富有哲理性的沉思，而是充满民间情趣的一幅幅生动逼真的生活画面;但它又不是一般的风俗画式的描写，因为其中亦贯穿着戏剧性的冲突和变化。因此，在一定程度上可以说，这首交响曲近似于一部音乐剧，像一部舞剧的音乐，带有很强的描写、叙事的特征。

全曲可以分成六个部分。第一部分有引子的作用。情绪欢乐热烈，使人强烈感受到民间节日喜庆的气氛。乐队全部用铜管。在低音固定音型的背景上，9支小号吹出高亢、乐观的五声音调，效果辉煌。

第二部分是非常活泼的快板。嬉戏的活跃场面同几个歌唱性片断交织。但在这种欢乐的气氛中，人们又不时地感到仿佛将有不祥的事件发生。

第三部分，在低音的持续音背景上，由弦乐开始了一段压抑的述说。铜管乐的音型给音乐带来了动力，音乐在戏剧性冲突中逐渐走向高潮。最后，音乐

在追忆思念的情调中渐弱结束。

跟随在第四部分活跃而又带有戏剧性变化的音乐之后，第五部分又是一段抒情的音乐。在弦乐背景的衬托下，木管、弦乐分别奏出主旋律。这部分音乐总的情调是充满着焦虑、动荡和不安。

最后部分是第一部分的再现，紧接第五部分演奏。作为整个作品的尾声，它在第一部分的基础上略加发展，情绪更热烈。交响曲最后在全奏中结束。

童谣 (Nursery rhymes) 合唱、独唱和室内乐合奏

在亚纳切克生活的最后10年中，他已经以大量的成功之作获得很大的名气。然而，就在他已经73岁(1927)高龄之时，却出人意外地推出了这一部作品。当它1928年在维也纳公演时，引起了音乐界极大的兴趣。

这套组曲自始自终充满了欢乐、幽默和轻松俏皮的情趣。它不是一首专门为儿童写的乐曲，在音乐中人们既可以体味到孩子的天真活泼，又可感受到成人的风趣。

该曲由19个很短小的片断组成，每一段都有一个生动的标题。19个片断由乐队、独奏、独唱、合唱有机地配合，呈现出一幅幅栩栩如生的画面。

该曲乐队的编制亦十分独特：两支大管，一支低音大管，两支长笛，一支短笛，两支单簧管(^{b}B管和^{b}E管)、一个低音提琴、一支奥卡里拉(Ocarina,亚纳切克喜欢用的一种民间小型管乐器，音质与竖笛相仿)、钢琴和儿童鼓。

(姚亚平)

江 文 也
(JIANG Wenye)

中国作曲家。1910年6月11日生于台湾省台北县淡水镇，1983年10月24日逝于北京。1923年，江文也从台湾赴日本求学，1929年毕业于日本长野上田中学，进东京武藏高等工业学校电机科，课余入东京上野音乐学校学习。1932年毕业于武藏高工校后，弃工学艺，随日本音乐家山田耕筰学声乐、作曲。从1932年至1937年，他多次获日本全国音乐比赛作曲奖及声乐奖。1935年以管弦乐曲《台湾舞曲》在柏林获第十一届奥林匹克国际音乐比赛银牌奖。1938年，以《五首素描》、《十六首小品》(均为钢琴作品)获威尼斯第四届国际音乐节作曲奖。自1938年起，移居北平(北京)，先后在北平师范大学音乐系、

北平国立艺专音乐系、中央音乐学院作曲系任教。一生创作了12部管弦乐曲、8部室内乐、12部钢琴曲、5部舞剧音乐、1部钢琴协奏曲、12部歌曲集。其中主要作品有声乐曲《台湾山地同胞歌》、钢琴曲《北京万华集》、钢琴奏鸣曲《乡土节令诗》、管弦乐《孔庙大晟乐章》、《第二交响乐——北京》、《第三交响乐》、《汨罗沉流》、小提琴奏鸣曲《颂春》等。

江文也的乐风早期曾受到现代乐派和民族乐派的影响，定居北京后，他从民族传统文化中广泛吸取创作材料。他的作品大都以祖国的风土民情、唐诗宋词为题材，突出音调的五声性，手法简练、乐风含蓄，具有浓郁的乡土气息。由于政治方面的原因，他一生历经坎坷，其作品自50年代以来，很少得到演奏和出版的机会，创作成就在他生前少为人知。

台湾舞曲 管弦乐 Op.1

1934年作于日本东京。1936年在柏林获第十一届奥林匹克国际音乐比赛银牌奖，是作者的成名作。江文也13岁离开生育他的台湾岛，赴日求学，身居异国多年，怀乡之情日深，此曲即为作曲家思念祖国故土之作。在这部作品总谱的扉页上，作者写了如下诗句:“我在此看见极其庄严的楼阁，我在此看见极其华丽的殿堂。我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代的演技场。但这些都已消失净尽，她已化作幽灵，融于冥冥的太空。将神与人之子的宠爱于一身的精华，也如海市蜃楼，隐隐浮现在幽暗之中。啊！我在这退潮的海边上，只看见残留下来的两、三片水沫泡影……”(原诗为日文，金继文译)。诗中所描述的情景，便是这部作品音乐内容的写照。

这首乐曲的结构是介乎于回旋曲与复三部结构之间的“综合曲式”。把它看作回旋曲，是因其主题材料的安排呈A B A^1 C A^2的形式，主题的三次进入(第4小节及[8]、[25]处)及第一、二插部的进入([5]及[12]处)十分清晰，整首乐曲具有回旋曲特有的舞蹈性。将其看作复三部曲式，是因为前面三段(A B A^1)可看作第一部分(本身为单三部结构)；而中段(即“第二插部”，[12]—[24])发展充分，篇幅与整个第一部分相当；主题的第三次陈述([25]—[28])可视为压缩式再现。因此，用“综合曲式”的眼光认识这部作品的结构是适宜的。

此曲音乐主题以五声音调为基础，纯朴、优美，具有浓郁的东方色彩。不论是舞蹈场景的展示还是对自然风光的描绘，都给听众留下了发挥想象的空间。在节奏安排上，作者打乱节拍与音型重音的一致，搅扰音乐材料的方整性，如第1—4小节(引子)，用三拍子的固定节拍分割四拍子的舞蹈旋律动机；

第4小节第3拍开始的第一主题，亦用同样手法处理，与节拍重音和伴奏织体的节奏音型交错，使质地单纯的舞蹈音乐显得生动而不刻板。这部作品的和声风格建筑在自然调式基础之上，材料十分简洁，除传统的三和弦、七和弦外，还有四、五度音列的纵向复合，与音乐主题的五声音调协调地融为一体。全曲别出心裁地以F音上的大三、小七和弦作为收束，表现出记忆中的故乡景物逐渐淡远，“眼前只剩下两、三个水沫泡影……”乐曲演奏时间总计不到6分钟，清新、淡雅的抒情风格使作品充满了诗意。

钢琴小品 (Bagatelles for piano) Op.8

在吴韵真(江文也夫人)与柯大楷1985年2月整理的“江文也音乐作品目录”上称作《十六首小品》，一些评介文章有称之为《断章小品》的(如韩国鐄著“江文也的生平与作品”)。这套乐曲作于1935—1936年，1938年获威尼斯第四届国际现代音乐节作曲奖。

江文也的创作才能在早期便受到俄国钢琴家、作曲家齐尔品(Alexandre Tcherpnine，后为美籍)的赏识，他为江文也出版作品，并将一些作品列入他的演奏曲目，在国际乐坛演奏。他认为江文也是一位极有才华的作曲家，长期侨居国外，应该寻求民族文化的根。于是，在1935年，年轻的江文也便第一次随齐尔品来到中国北平，对中国音乐文化进行为期半年的考察，采集民歌、戏曲、曲艺音乐资料，体察故都的风土人情。从此，在他眼前展现了一片创作的沃土。回到日本东京后，江文也进一步研究西方20世纪作曲技术，探索与东方文化结合的各种可能性，这16首钢琴小品就是这种探索的最初成果。

16首小曲中，有9首未加标题，其余7首的标题分别为：(1) 绿树嫩叶;(4) 卖糖小贩的金芦笛;(7) 墓碑铭;(9) 难忘的……;(11) 午后的胡琴;(15) 午夜的琵琶;(16) 北京正阳门。16首小曲虽然组成了一个小品集，但每首小曲有相对的独立性，它们使用的音乐材料和表现手法各具特色，不同程度地显现出巴托克《十四首钢琴小曲》、《十首简易钢琴小曲》、《小宇宙》等作品及法国“六人团”作曲家的影响。这些作品的题材，绝大部分与北京留给他的印象有关，音乐语言吸取了中国北方民间音乐的表现因素(如第3、4、5、9、10、11、12、13、14、15、16各曲所使用的主题)。此外，在作曲技法上，还呈现以下一些特点：(1) 与五声性音调相适应的四、五度及大二度和声材料的广泛应用，造成和声风格与力度的变化，如第5、6、12、13、16等各曲。(2) 双重调性的横向展

开，如第3曲，左手以四小节为一个基本单位，固定在A宫调域不断反复，右手旋律活动于E宫调域。第四曲左右两手旋律相同，但两声部的宫音相距五度(D/G)，描绘北京胡同里小贩带回音的叫卖声。(3) 调性中心的模糊或弱化处理，如第1曲，左手明朗的D大三和弦与右手半音化旋律的结合，表现春风中抖动的嫩枝绿叶；第2曲的结尾在A大三和弦上附加了F及升G两个不协和音；第11曲的旋律充满变音，围绕D—A纯五度上下游移，刻画走了调的胡琴声。(4) 变换节拍，如第2、第4曲，在结构内部频繁变更节拍，打乱节拍重音的规律性。(5) 自由中止演奏，作者在第4首后附有如下说明："演奏者可以用任何他所喜欢的表情来演奏，可以不停反复到疲倦为止，也可在任何一处终止。"这些特点，为作品带来了现代音乐的某些特色。然而，质朴的民间风格依然是这部作品的主导。

时隔3年(1939年)，作曲家从中选出五首(第4、12、11、14、16)进行加工改编，成为管弦乐曲《故都素描》(Op.15)。

汨罗沉流 交响诗 Op.62

1953年8月20日完稿于北京。这一年，时值中国古代大诗人屈原逝世2230周年，世界和平理事会确定屈原为1953年度纪念的世界四大文化名人之一(另三位是波兰的哥白尼、法国的拉伯雷、古巴的何塞马蒂)，号召各国广泛开展纪念活动。当时，中国青年艺术剧院排演郭沫若的话剧《屈原》，由音乐家马思聪为该剧配乐。江文也曾观看了此剧的演出，舞台上生动的艺术形象和马思聪的配乐，无疑对江文也关于屈原题材的创作发生了影响。

2000多年来，爱国诗人屈原的形象长留在人民心中。每年仲夏，人们要在端午节划龙舟、吃粽子凭吊他，尤其在屈原投江自尽的汨罗江(属长江中游的湘沅水系)一带，祭奠的礼仪十分隆重。这首为纪念屈原而作的单乐章交响诗，一开始便由低音弦乐奏出一个含增五度(两个大三度)音程的曲调动机，造成深沉悼念的哀伤气氛。这种增五度音程，存在于湘中、鄂西、巴东等地的民间音乐中，正好属于故楚地域。除这一特性音程动机外，全曲还有两个十分重要的主题材料，一个是由英国管最初奏出的"叹息"式音调，大二度上行配以抑扬格的节奏，这个音调时而表现悲叹、哀怨和呻吟，时而表现强烈的呐喊、愤懑和怒吼。另一主题为"招魂"式，最初隐含在弦乐的陈述中，继而由短笛明确奏出，再由竖琴重复，它的形态表现为两个三连音型的五声音调的分解。这两个基本音乐材料集中在乐曲一开始的第1—6小节中呈现，播下了生成全曲的

"种籽"。这部演奏时间约为10分钟的作品，运用交响思维的主题贯穿手法，对"叹息"式音调和"招魂"式音调作了各种变形和延伸处理，充分表达了作品的内容。

对这部作品的欣赏，可以沿着两条线索进行：一条线索是从乐曲庄重、肃穆的悼念发展到激情奔涌的音流中，感受作曲家对爱国诗人的深切怀念、崇敬和忧国忧民的情感共鸣。另一条线索是抓住"叹息"和"招魂"动机，展开"情节想象"，从独白的大提琴，单调的木鱼，滑音奏法的长号、大号，葬礼节奏的打击乐等等，联想与屈原身世和民间祭奠活动有关的种种"画面"，进而理解这部作品。

乐曲采用三管编制的大型乐队，音色丰富，音响变化的幅度很宽，但并不过分铺染，音乐含蓄深沉，和声手法也很朴实，多用音列纵合化结构，极少受传统调式功能的束缚，充分发挥多声结构中复调线条的表现力，使作品的音响既有戏剧性展开的紧张度，又更多表达出东方音乐的抒情美质。

(王安国)

芥川也寸志
(汉: Jiechuan Yecunzhi;日: Akutagawa Yasushi)

日本作曲家。1925年7月12日生于东京田端，1989年1月31日卒于东京。1947年从东京音乐学校作曲系毕业后入研究科，两年后完成学业。创作深受恩师伊福郭昭的影响。普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基的作品也对他的创作产生了显著影响。1953年夏，跟团伊玖磨、黛敏郎组成作曲家社团"三人会"，受到乐坛乃至社会的重视。作为"副业"，作有电影配乐110部左右，但主要作品多数属管弦乐曲与舞剧音乐；另有为中国历代女诗人的诗歌谱曲的声乐曲集《车尘集》(1949)等。作品风格潇洒自若，最得心应手的是写快板乐章的音乐。1954年10月6日至翌年2月10日初次出国，访问了瑞士、奥地利、匈牙利、苏联和中国。在我国曾与上海交响乐团合作两次，亲自指挥自己的代表作(1955，1987)。长期任日本著作权协会会长、日本作曲家协议会会长和新交响乐团音乐监督，兼任宫城爱乐交响乐团音乐监督。1987年4月在东京主办"中国作品展"，亲自指挥新交响乐团演出李焕之、吴祖强、朱践耳的管弦乐曲。

交响性管弦乐曲 (Musica per Orchestra Sinfonica)

1950年2月20日完成。同年3月由近卫秀磨指挥、NHK(日本广播协会)交响乐团在东京日比谷公会堂首次演出。同年获得日本广播协会创立25周年纪念应征管弦乐曲特等奖。由当时率团到日本公演的英国指挥家索尔·约翰逊(Thor Johason, 1913—1975)在日本重演后，带回美国上演200次以上，是芥川的成名之作。

作品由连续演奏的两个乐章组成，明快而机智。第一乐章，小行板，$\frac{4}{4}$拍，由带再现的三部曲式构成。一开头就呈现的用八分音符组成的节奏型不断反复，在其衬托下首先出现由双簧管与单簧管呈示的主题音调含有三全音(e—#a)，音调性格谐谑。中间部主题抒情而略带哀愁。随后再现一开头的部分。以钹的强奏突然进入的第二乐章为快板速度，$\frac{2}{4}$拍，采用三种主题素材，带回旋曲特征。主要主题具有切分音节奏特点。全曲富有动力性，格调清新，手法简练而表现力很强。

全曲演奏约9分钟。

弦乐三章——三折画 (Triptyque fer String Orchestra)

弦乐合奏曲。1953年应当时任日本NHK(日本广播协会)交响乐团指挥的奥地利指挥家库尔托·韦斯之约作成。同年12月由韦斯在纽约卡内基音乐厅指挥纽约爱乐乐团首演。30多年后的今天仍具有旺盛的生命力，成为代表当代日本作曲界成就的名曲。全曲共三个乐章，音乐清新，各乐章都洋溢着扣人心弦的流利的旋律，对位法与配器法都运用得异常出色，节奏干脆利落，将现代风格与民族气质熔于一炉，表现生动而富于色彩。

第一乐章为回旋曲式，快板速度。回旋主题具有动力性。第二乐章为三部曲式，行板速度，平稳宁静，带有日本民间催眠歌的特征;中间部使用了敲击琴身的奏法，突出日本传统音乐的民族色彩。第三乐章为回旋曲式，急板速度，采用日本节日民间锣鼓的节奏特点。全曲在明快的气氛中结束。芥川曾说:“现代的新，还有它的美，那是表现在无懈可击的完整性上。”本曲具有的现代人的潇洒，畅流不息的音乐发展过程，充分体现了上述观点。

全曲演奏约12分钟。

“埃罗勒”交响曲 (ELLORA Symphony)

芥川也寸志于1957年在印度看到埃罗勒石窟寺院宏大而丰富多彩的雄

姿后创作。1958年3月完稿，同年4月2日由作曲家本人指挥NHK交响乐团首次演出。埃罗勒石窟院采用与金字塔相反的结构原理建成，即将巨大的岩石丘陵自上而下雕削而成。由此得到启示后，芥川决心也用这种“负的结构原理”来创作音乐，并在本曲中加以具体化。虽然作曲家没有做过具体说明，但是乐曲中显然没有运用主题的呈示及其展开这类传统手法。乐曲气派宏大，性格粗犷，素材的对置效果鲜明生动，时而发出南亚一带民族音乐的奇异色彩。本曲题献给当时已去世的原东方主义的提倡者、日本民族乐派作曲家早坂文雄(1914—1955)。

(罗传开)

金　湘
(JIN Xiang)

中国作曲家。生于1935年。自幼学习音乐，1959年毕业于中央音乐学院作曲系，曾因不公正的政治待遇“下放”到新疆阿克苏地区工作20余年。1979年甄别平反后任北京市交响乐团指挥兼作曲，1984年转任中国音乐学院作曲系作曲教研室主任，1990年7月以访问学者身分赴美国西雅图华盛顿大学、首都华盛顿歌剧院和朱丽亚音乐学院等地进修、工作，1993年底回国继续在中国音乐学院任教。

金湘的作品体裁广泛，风格多样，从大型歌剧、交响乐直至影视音乐共有近百部作品问世。他的作品，以其鲜明的个性、强烈的现代审美意识、以及熔西方现代作曲技法与东方音乐传统于一炉的特点，赢得了专家和听众的好评。近年来较有影响的作品有：声乐套曲《子夜四时歌》(Op.29，1981)、民族交响组歌《诗经五首》(Op.37，1985)、歌剧《原野》(Op.40，1987)、交响狂想曲《天问》(Op.49，1993)等。作为一位喜好严肃思考的作曲家，他1990年出版了论文集《作曲家的困惑》，对当代音乐创作的许多问题展示了他自己的许多独到见解。

由于金湘在艺术领域的成就，1989年他被《中国音乐年鉴》评为“中国音乐名人”；1992年被“英国剑桥国际名人传记中心”评为“1991—1992年度世界名人”，并收入1992年“世界杰出人物录”和“美国2000位名人录”。

诗经五首 民族交响组歌 Op.37

作于1985年。歌词选自中国现存的最古老的诗集《诗经》。作曲家参照古代表演艺术歌、舞、乐一体的特点，采用人声与中国民族管弦乐队相结合的形式，音乐语言新颖而又不乏远古东方的神韵，使诗歌原有的思想内涵得到了升华。1985年5月，这部作品由作曲家本人指挥中央民族乐团在北京首演;此后，又在香港、纽约等城市多次演出，是金湘在80年代重要的作品之一。

全曲共五个乐章。

一、天作(周颂)

据《史记》所载，周之先王古公亶父因不堪戎狄等族骚扰，带领本族迁居岐山南面的周原，垦地务农，周开始走向强盛。“普天之路，始于岐山”。周文王即位后，思缅先王，祭拜岐山，《天作》就是文王祭祀的乐歌。金湘为之谱写的音乐，浩渺广袤、气势宏伟;其中男声号角式的雄浑低音进行与女声尖锐的二度和音，更增添了庄严神圣的音乐气氛，令人神往而敬畏。

二、十亩之间(魏风)

中国古代，西北地区不像现在这样寒冷，种桑养蚕者甚多。此曲即是采桑妇女在劳动即将结束之时，邀约同伴归家时所唱的歌。音乐清新而明快，与第一乐章神圣庄严的气氛形成了对比。

三、采薇(小雅)

这一乐章描写了守边将士的生活，由四个部分组成。第一、二部分叙述士兵们远别家室，历久不归，饥渴劳苦;第三部分写将帅们的服饰与车马的华贵，暗示了军队中的等级差异;第四部分描写士兵们在归途中的疾苦与急切的思乡之情。作曲家以浑重的旋律进行、丰富的和声，渲染出环境的险恶以及士兵们内心的苦悲。全曲跌宕起伏，深沉而悲壮。

四、葛生(唐风)

这一乐章描写了一位女子悼念亡夫的情景。她想象着自己的丈夫正枕着角枕，盖着衾被，在荒野蔓荆之下寂寞长眠，自己将来的岁月是何等孤独可悲。唯有死后与丈夫合葬一处，才是永恒的归宿。音乐中的女中音独唱，委婉凄凉;女高音及合唱队的呼应、交融，更强化了乐曲的苦痛悲切之感。

五、良耜(周颂)

每逢春秋时节，周王均要设祭答谢土神、穀神，《良耜》即祭祀的乐歌。诗中有对耕耘、收获及祭祀场面的描述，表达了古代人们丰收的欢悦。生动强烈的音乐动机与古朴的劳动号子交织在一起，再现了古代劳动场面的热烈气

氛。全曲热烈而粗犷。

(杨通八)

原野 四幕歌剧 Op.40

万方编剧、金湘作曲，根据曹禺先生同名话剧改编。中国歌剧舞剧院1987年7月首演于北京。1992年1月上演于美国华盛顿肯尼迪中心艾森豪威尔剧院，这是第一部被国外推上舞台的中国歌剧，指挥、导演、乐队、合唱均由美方担任，剧中人物由在美深造的华裔歌唱家扮演，演出大获成功。

该剧剧情如下：

序幕：中国北方大地，阴霾四布。在旧中国黑暗底层的冤魂发出凄厉的呼喊："黑呀！恨呀！天哪！冤哪！"

第一幕：仇虎逃出蹲了8年的监狱，砸碎身上的铁镣，回来寻找害得他家破人亡的焦阎王复仇。谁知焦阎王已死，其子焦大星又娶了仇虎青梅竹马的恋人金子为妻。金子在焦家被压抑得几乎窒息，她唱起了咏叹调"这一天长得永远过不完"，渴望能像飞鸟一样自由飞翔。突然，仇虎出现在她面前。

第二幕：仇虎与金子重叙旧情，过了10天甜蜜的爱情生活，不料被瞎子焦母发现。在焦母的淫威与大星的皮鞭之下，金子奋起反抗。仇虎也站到焦母的面前，仇人相见分外眼红。

第三幕：焦母使用种种手段都没能动摇仇虎"父债子还"的复仇决心，金子却可怜懦弱的大星。经过一场激烈的内外交织的冲突，仇虎终于杀死了大星，并借焦母的手，杀害了焦家的唯一后代、大星的儿子小黑子。

第四幕：仇虎与金子逃向那"金子铺地"的美好地方，黑暗中却在林中迷了路，仇虎也因杀害无辜而精神崩溃。漫长的黑夜终于过去，当他们听到了充满希望的火车声时，侦缉队却围了上来。仇虎嘱咐金子"生个儿子为我报仇"，随之结束了自己的生命。在他倒下时，他奋力抛掉10天前扔弃的铁镣："老朋友……我再也不会戴上你，再也不！"铁镣的巨响在空中回荡。

这是一部充满激情的作品，作者着意表现"人性的扭曲与复苏"的复杂交织，使作品具有很强的戏剧张力。仇虎永远扔掉了铁镣，这是他和千百万被压迫者反抗黑暗封建势力的象征。但是扔掉外在的铁镣易、挣脱自身的枷锁难。他还有另一重铁镣、封建宗法制社会加在他精神上的枷锁。例如"父债子还"的思想。这正是仇虎悲剧性结局的根本原因。仇虎与金子的人性美胜利了，他们自由了；然而他们身上的人性扭曲终未能够彻底复苏，他们又失败了。

这部戏的艺术特征如下:

1. 主题贯穿全剧: 该剧有三个重要主题。"原野"双主题,一个低沉悲哀,另一个在高音区朦胧神秘。它们既象征了几千年黑暗统治对"人"的禁锢,又表明"原野"并不安宁,一颗颗活的灵魂极力张扬着冲破沉重桎梏、挣脱枷锁的生命激情。另外两个是"爱情"与"黑暗"的主题,前者表现主人公的美好追求,后者意味着以焦母为代表的封建统治势力。这三个主题不断发展变化贯穿全剧,并以其内在的联系统一全剧。

2. 在用宣叙调表现戏剧情节方面,《原野》进行了有益的尝试。它通过"音乐框架中说白"、"唱中有说,说中有唱"、"吟诵"等多种形式,打破了中国歌剧常见的"话剧加唱"的程式,使"戏"不停顿地进行,大大增强了作品的戏剧张力。倒字现象是该剧宣叙调的不足之处。

3. 用重唱、咏叹调、咏叙调等手段表现戏剧冲突、刻画人物,尤其侧重描写人物内心冲突。人物形象鲜明,音乐个性突出。

4. 加强了器乐的戏剧表现力。该剧音乐既有民族的,又有西方的音乐特点,例如民间小调与多调性手法的结合;既有传统的,又有现代的音乐手段,例如浪漫主义、印象主义与微分音、偶然音乐等现代技法共存。尽管音乐还有风格不够统一的缺陷,但都是用音乐来表现戏剧的一种有益尝试。

在中国歌剧中,《原野》是一部具有探索意义的作品,虽然还有不成熟之处,但毕竟是一次成功的探索。

(孙允文)

若 利 维
(JOLIVET, Andere)

法国作曲家。1905年8月8日生于巴黎蒙马特高地一个公共汽车公司职员的家庭。父亲是业余画家,母亲受过良好的音乐教育,这样的环境对若利维青少年时代广泛的艺术爱好颇有影响。他先后学习过绘画、音乐、戏剧以及教育学,直至1927—1933年在勒-弗朗(P· Le Flem)和瓦列兹(E· Varèse)的指导下完善其音乐教育之后,才最终确定了职业方向。

1936年,若利维与梅西昂、勒絮尔(D· Lesur)、博德里埃(Y· Baudrier)组成"青年法兰西"小组,致力于创造出一些生气勃勃的新音乐的事业。1945—1959年他任法兰西喜剧院音乐指导,此间,由于其杰出的艺术成就,开

始获得较大的国际声誉。1966—1970年受聘为巴黎音乐学院作曲教授。1974年12月20日在巴黎逝世，逝世前他正在进行一部受托于国立歌剧院的抒情歌剧《堕落的中尉》(le Lieutenant perdu)的创作。

若利维认为"音乐艺术的使命是对人和信仰的表现"，他一直都在努力探索可知与不可知世界之间、音响材料与人化精神领域之间、作家与公众之间的联系，他的许多作品都带有咒语般的神秘色彩。重要的作品有《仪式舞曲五首》(管弦乐曲，1939)、《居略尔与潘朵拉》(芭蕾舞，1943)、《马特诺琴协奏曲》(1947)、《长笛协奏曲》(1947)、《钢琴协奏曲》(1950)、《七的狂想曲》(1957)、《物之灵》(大合唱，1965)、《禁欲》(长笛或单簧管，1967)等。

仪式舞曲五首 (Cinq Danses rituelles) 钢琴套曲/管弦乐组曲

若利维的创作活动，大体上可以划分为两个阶段：第二次世界大战(1939)之前是咒语风格时期，战后是人性复归时期。《仪式舞曲五首》的钢琴套曲完成于1939年，后来改编为乐队作品，1944年12月5日在巴黎香榭丽舍剧院首演。从这部作品的创作时间以及它本身的性格特征来看，应算作若利维第一个时期的创作。

在题材与艺术格调方面，同斯特拉文斯基的《春之祭》有某些相似之处，也是以原始部落的某些生活片段为依据，音乐中同样散发着早期人类性格的强悍、粗犷和纯真、自然的气质。在这里听不到异国情调，也没有民俗学的表现意图;灌注到听众耳朵里的是阵阵突发性的强烈音响、激越而纠缠不休的节奏、极度不协和的和声。音乐时时将人引入原始人类那种由于对自然界无知而产生的惶惶不安的神情之中。舞蹈中表现出全部感官的松弛，身体扭动和屈折的原本需求。五段舞蹈的标题是：一、入教仪式之舞(Danse initiatique);二、祭司之舞(Danse du Héros);三、婚礼舞(Danse nuptiale);四、诱拐舞(Danse du rapt);五、葬礼舞(Danse funéraire)。音乐尽管具有舞曲的性质，但作为音乐会的节目亦毫不逊色。这部作品的成功使若利维声誉大振，可列为他的第一部交响乐杰作。

全曲演奏约25—26分钟。

(杨通八)

卡巴列夫斯基
(KABALEVSKY, Dmitri Borisovich)

前苏联作曲家。1904年12月30日生于彼得堡，1987年3月卒于莫斯科。自1922年起在莫斯科音乐学院任钢琴伴奏员。1929和1930年先后毕业于莫斯科音乐学院尼·米亚斯科夫斯基作曲班和亚·戈尔登维泽尔钢琴班。自1932年起在音乐学院教作曲，1935年为艺术学副博士，1939年为教授。1940至1946年任《苏联音乐》杂志主编。1943至1945年任全苏广播电台艺术部主任。1949至1952年任前苏联科学院艺术史研究所音乐部副主任。自1952年起任前苏联作曲家协会书记。1953年起任前苏联保卫世界和平委员会委员，1955年起为世界和平大会成员。1962年起领导前苏联少年儿童音乐美育委员会。1969年起任前苏联教育科学院主席团所属的美育委员会主席。

卡巴列夫斯基的创作大多以前苏联现实生活为题材，音乐具有抒情明朗、朝气蓬勃的特征。他善于吸取俄罗斯民歌和前苏联群众歌曲的音调，表现青少年的形象。代表性作品有：歌剧《科拉·勃留尼翁》(根据罗曼·罗兰同名小说改编，1937)、《塔拉斯一家》(根据戈尔巴托夫小说《宁死不屈》改编，1950)，小提琴协奏曲(1948)，大提琴协奏曲(1949)，第三钢琴协奏曲(1952)，第四交响曲(1956)，康塔塔《列宁主义者》(1959)，《安魂曲》(纪念反法西斯斗争的牺牲者，1943)等。

(黄晓和)

科拉·勃留尼翁(Colas Breugnon) 三幕歌剧 Op.24

作于1936—1938年。1938年在列宁格勒小剧院首演并获得成功。歌剧脚本根据罗曼·罗兰的同名历史小说改编(由作曲家与勃拉金合作)。故事发生于16世纪下半叶亨利四世统治时期，当时封建反动势力在法国明显加强，公开地向社会进步力量进攻。歌剧与小说一样，将主人公刻画成法国人民真正的儿子——聪明快活而又勇敢善战、能抵制当地封建势力暴行的木雕工匠。“歌剧中将科拉·勃留尼翁对拉索契卡的爱情作为主要抒情主题，而将其他方面(封建压迫、各派社会势力的冲突)当作并行发展的主题。”[1]

① 米·里季赫：《卡巴列夫斯基》，载《苏联名作曲家传》，人民音乐出版社，1989年12月版，第17页。

剧中的音乐创作从描述民间生活欢快场景的第一幕发展到戏剧性冲突的后两幕，其中第三场("鼠疫")末、随后的交响间奏曲("人民的灾难")、第四场开端(科拉·勃留尼翁与死神的斗争)，以及在歌剧终场中砸毁克拉姆西工匠的一切精心之作的剧情，把戏剧性冲突推向了高潮。人物性格在音乐中表现得突出、动人，他们不仅各自有乐队的主导主题，而且有根据剧情发展产生的刻画人物性格所必需的许多动人唱段。对主人公科拉·勃留尼翁，作曲家更是调动多种手段作了充分的、多样化的刻画，他作为一个生动、活泼和勇敢的民间人物的形象，最先在明快如歌的序曲中得到了体现。整部歌剧充满了法国大众音乐的精神气质，并经常体现出抒情和明朗的格调。

这部歌剧于1969年经过修改后重新上演(新版作品编号为90)，受到广泛赞扬，并因而于1972年荣获列宁奖金。

(樊祖荫)

小提琴协奏曲 (Concerto for Violin) Op.48

作于1948年。同年先后由前苏联青年小提琴家季那·施涅杰尔曼、伊戈尔·别兹罗德内依和伊戈尔·奥伊斯特拉赫等人演奏。不久在欧洲若干城市演出。

作曲家将这部作品题献给前苏联青年。这部协奏曲充满了青春的活力，体现了青年朝气蓬勃的精神面貌。

协奏曲短小精悍，在内容和技巧上不仅适合于青少年小提琴演奏者的接受能力，成为音乐院校学生演出的保留曲目，同时对广大听众来说也是津津有味的、富于艺术感染力的乐曲，自它问世以来就受到了普遍的赞赏和欢迎。1949年作品荣获斯大林奖金二等奖。

第一乐章，很快而有活力的快板，C大调。音乐开门见山，乐队刚毅简短的引子立即渲染出热烈的气氛。接着，在乐队拨弦衬托下，独奏小提琴奏出了充满动力和弹性的主部主题，显示了一股勇往直前的冲力，表达了前苏联青年蓬勃向上的精神。副部主题旋律柔和明朗，气息宽广，音调近似一首乌克兰民歌，它表现了青年人纯朴的心灵和乐观的性格。展开部中，两个主题获得了进一步的发展，充分显示了各自蕴藏的内涵，例如主部主题由独奏小提琴在B大调上用拨弦弹奏时，显得安然而宁静。再现部又恢复了强烈丰满的音响，两个主题重新以原来的姿态出现，但相互关系接近，乐章在高涨声中结束。

第二乐章，如歌的行板，降b小调。这是一首刻画内心世界的抒情乐曲，以富于诗意的深沉细腻的旋律，表达了前苏联青年对纯洁、光明、美好事物的向

往，抒发了他们对崇高理想的渴望和追求。在乐队加弱音器的柔和音色背景下，主要旋律由独奏小提琴奏出，显得十分温柔亲切。乐章中段速度略快，音乐增加了紧张度，但是总的抒情幻想意境依旧如故。再现部中主题由乐队全力奏出，独奏小提琴加弱音器奏出流畅的经过句陪衬。乐章结尾处再次听到了中段的主题回响。

末乐章，诙谐的快板，C大调。此乐章与第一乐章相呼应，重新回到热情洋溢、生动活泼的境界。音乐无忧无虑，富有幽默情趣，仿佛是青年人在欢快地做游戏。乐章中包含三个主题。第一主题具有活泼弹跳的特征。第二主题流畅抒情，像是一首学生歌曲。第三主题吸收了乌克兰民歌的音调，带有戏耍的性质。由各主题自由变奏展开构成的独奏小提琴的华彩段，更增添了诙谐情趣。最后协奏曲在振奋的乐声中结束。

(黄晓和)

第三钢琴协奏曲 (Concerto for Piano No.3) Op.50

这首D大调的《第三钢琴协奏曲》是卡巴列夫斯基献给前苏联青年的三部器乐协奏曲之一，完成于1952年。这部作品成功地展现了当时青年幸福美好的生活、生机勃勃的青春活力和内在的精神气质。

全曲由三个乐章构成。第一乐章，很快的快板(Allegro molto)，奏鸣曲式。在极为简短的序奏之后，钢琴演奏出热情洋溢的主部主题。它那富有弹性的弱起节奏、生动、活泼的旋律进行，在很大程度上决定了整个协奏曲开朗、明快的基调。经过连接部的过渡和发展，副部主题在a小调上出现。这是一个柔和、舒展而又富于激情的旋律，它使人感受到亲切与和谐的气息。在展开部中，钢琴连续的三连音节奏与乐队正常强弱律动的对比，增加了音乐的紧张度和戏剧性。在不断的渐强中，出现了以副部主题为素材的乐队插句，紧接着又出现了有着丰富调性展开的钢琴华彩，它给音乐带来了新的意境。在持续的欢腾中，迎来了本乐章的再现部。

第二乐章，行板(Andante)，复三部曲式。第一部分的主题真挚动人、略带伤感，具有某种沉思般的抒情格调。中间部分是作曲家以他本人创作的歌曲《我们的国土》为基调展开的变奏段落，这个富有诗意的$\frac{6}{8}$拍华尔兹式主题与钢琴流畅而又华丽的音型化织体相配合，造成了一种饶有趣味的艺术效果。第三部分是第一部分的再现。

第三乐章，急板(Presto)，回旋奏鸣曲式。在乐队短小的序奏之后，主部主

题带着执着、肯定的语气在D大调、b小调和F大调上相继出现。这一主题在大、小调上的并置、对比,使音乐产生了刚柔相间的效果。它恰如其分地表现了前苏联青年顽强自信与善良质朴的不同性格侧面,并使它们在对比中得到了统一。副部主题是一个充满了儿童憧憬的抒情性主题,它总是戏剧性地出现在主部主题的变化重复中间。而后出现的进行曲风格的中央插部,突出了铜管乐和打击乐的特点。当节奏时值扩大了一倍的主部主题以其浩大、宏伟的气势在降B大调上出现时,音乐开始向高潮推进。主部主题与副部主题再次出现之后,第一乐章那富于激情的副部主题以其更加辉煌的气度和声势将音乐推向了整个乐曲的高潮。在这里,我们似乎听到了前苏联青年在走向未来的宽阔大路上,高唱着胜利的凯歌。乐曲在与序奏结构相应的尾声中结束。

全曲演奏约20分钟。

(张韵璇)

哈恰图良
(KHACHATURIAN,Aram Ilich)

前苏联作曲家。1903年6月6日生于第比利斯,1978年5月1日卒于莫斯科,葬于亚美尼亚首都埃里温。自幼受亚美尼亚和高加索地区民族音乐熏陶。1922年入格涅辛音乐专科学校学习大提琴,1929年在格涅辛作曲班毕业。1934年毕业于莫斯科音乐学院尼·米亚斯科夫斯基作曲班,1937年修毕研究生学业。1938至1939年参加筹备在莫斯科举行的亚美尼亚艺术节。1939至1948年担任前苏联作曲家协会组织委员会副主席。自1950年起在国内外担任自己作品音乐会的指挥,同时任莫斯科音乐学院和格涅辛音乐师范专科学校的作曲教授。作为前苏联音乐艺术的代表的他频繁出国访问,多次荣获功勋艺术活动家、人民艺术家称号和各类勋章。

哈恰图良的创作承袭了俄罗斯专业音乐的传统,同时扎根于亚美尼亚民族音乐的土壤。他的音乐以高超的专业技巧、艳丽的民族色彩、炽热乐观的情感和独特的个人风格而引人入胜。他的作品充满了高加索地区别具一格的旋律音调和复杂多变的节奏,音乐具有史诗性、风俗性和即兴性的特征。

小提琴协奏曲 (Concerto for Violin)

作于1940年。同年11月16日首演于莫斯科音乐学院大厅,担任小提琴独

奏的是大卫·奥伊斯特拉赫，作品是题献给他的。协奏曲1941年荣获斯大林奖金二等奖。作品问世后，受到普遍欢迎，被列为世界小提琴名曲，广为流传。

协奏曲以鲜艳的民族特色和明快乐观的气质而著称，其中贯穿着抒情柔美的旋律和激情满怀的舞蹈音乐，全曲洋溢着热烈欢腾的情绪。

作品充分体现了独奏与乐队竞技、对比的特点。独奏声部充满了华丽多姿的演奏技巧，充分显示了小提琴丰富的表现力。同时，乐队的音响也十分辉煌浓烈，它不仅毫不遮盖独奏小提琴，而且以丰满的背景衬托出小提琴的主导作用。

《小提琴协奏曲》由传统的快、慢、快三个乐章组成。第一乐章，坚定的快板，奏鸣曲式。乐队的引子像威严的召唤，突然在独奏小提琴上奏出顽强有力的节奏音型，仿佛是粗犷的民间舞蹈。渐渐地，这一节奏音型演变成刚劲豪迈而富有亚美尼亚歌舞特色的主部主题。与其形成对比的副部主题则近似一首气息宽广的抒情民歌。它在长时间的持续低音伴奏下，显得十分委婉动听。展开部中两个基本主题获得了广泛的发展并导致技巧性的华彩段。再现部中主、副部主题再次显示了各自的魅力。

第二乐章，稍慢的行板，三部曲式。音乐抒情而细腻。乐队引子具有即兴演奏格调，近似民间器乐音响。独奏小提琴在乐队徐缓透明的伴奏下奏出了优美动人的旋律，使人们的思绪与大自然溶为一体，感到无比地欣慰。中部的另一主题富于激情，色调严峻忧郁。再现部富于激情和戏剧性。

第三乐章，活泼的快板，复三部曲式。此乐章直接从慢乐章突然转换而来，展现了色彩缤纷的民间节庆场面。乐曲具有综合的性质，第一乐章的基本主题以变形的样式在此得到重现。末乐章的主导主题是华丽欢跳的舞曲旋律，音乐充满生机勃勃的乐观气质。多主题的交替轮换，变节拍的重叠，小提琴华丽的技巧，音色丰富的配器，把节庆的欢腾气氛渲染得热火朝天。

第二交响曲 (Symphony No.2)

完成于1943年12月。同年12月30日首演于莫斯科，海依金指挥。首演后作曲家做了一些加工，新版本于1944年3月6日首演于莫斯科，高克指挥。1946年作品荣获斯大林奖金一等奖。

这是哈恰图良在卫国战争的严峻年代留下的一部杰作，它反映了前苏联人民在国难当头、民族危亡的时刻的坚强毅力和大无畏的气概，音乐具有震撼心灵的巨大艺术感染力。

交响曲由四个乐章组成。其首尾乐章因为使用钟声效果突出，给听众留下深刻印象，所以人们称这部作品为“钟声交响曲”。

第一乐章，开始的引子以响亮的号角声和紧张的钟声令人震惊，它象征战争灾难降临，人民心中怒火燃烧。引子的严峻气氛预示了交响曲的基调和主题思想。主部主题由一首不断模进的旋律构成，音乐深沉悲切，表达了人民的悲愤情绪和投入战斗的决心。副部主题柔美抒情，但却充满了忧伤的感情，具有亚美尼亚民间哭腔的音调。展开部转为激动的快板，音乐充满强烈戏剧性的对抗冲突，描写了紧张的搏斗情景。再现部基本恢复了呈示部的面貌。在简短的尾声中，音乐渐渐安静下来，但仍然能听到警钟和斗争主题的回响。

第二乐章，果断有力的快板。这是一首充满火热情绪的威武雄壮的谐谑曲，体现了在严酷环境下前苏联军民的战斗豪情和信心百倍的乐观主义精神。乐曲中插入了和平生活的回忆，出现了迷人的抒情旋律，象征前方战士对家乡和恋人的思念。

第三乐章，稍慢的行板。这是一首规模宏大的送葬进行曲，表现了人民对牺牲的英雄们的深切悼念。乐曲用变奏曲式写成。音乐主题采用了亚美尼亚民歌《猎人兄弟》的旋律，其中充满了民间哭腔的音调，此外，作曲家还引用了欧洲中世纪著名的宗教圣咏《愤怒的日子》的曲调，更加深了乐曲的悲剧色彩。两个主题的对位结合酿成了乐曲的高潮。

末乐章，稍快的行板转绵延的快板。作为终曲，具有概括综合的涵义，肯定前苏联人民在神圣的卫国战争中对最后胜利的不可动摇的信念，音乐像是对英雄人民的一首赞歌。庄重辉煌的号角声，警钟动机和圣咏《愤怒的日子》的交织，弦乐激动不安的颤音，成为严峻事件的反响。全曲在悲壮的气氛中结束。

(黄晓和)

科　达　伊
(KODALY,Zoltan)

匈牙利作曲家。1882年12月16日生于匈牙利的凯奇凯梅特，1967年3月6日卒于布达佩斯。童年在加兰特生活时曾接触到匈牙利农村歌曲与吉普赛民间音乐。1900年入布达佩斯大学哲学系并同时就读于布达佩斯音乐学院。师从克斯勒(Hans　Koessler,1853—1926)学习作曲。1905年毕业，获作曲学位，

次年获哲学博士学位。

科达伊15岁读中学时，该校的管弦乐队就公开演出过他当时写的作品《d小调管弦乐序曲》(1897)。1906—1907年间，科达伊赴柏林和巴黎访问学习，进一步钻研了欧洲不同风格的作曲技巧，对德彪西五声风格的作品产生了兴趣。在作曲方面，科达伊的作品几乎涉及所有的体裁，但以声乐作品的比重为最大。1905—1920年期间，他集中创作了不少室内乐和歌曲，如独奏曲、重奏曲以及近50首歌曲等。1923—1939年期间，创作了一批管弦乐作品，包括管弦乐舞曲、变奏曲、协奏曲以及组曲等。直到1961年79岁高龄时，他还以饱满的精力创作了交响曲。这些作品大都建立在民歌音调的基础上，是民间音乐与个人独创的结晶。从作品中我们可以感受到古老旋律与现代和声、民间音乐与艺术音乐的高度统一与完美综合。

科达伊从1905年起，就与巴托克共同从事匈牙利民间歌曲的采集和编订工作。作为学者和艺术家，他一直同时担负着两种迥然不同的使命。他所创立的“科达伊教学法”，在当今许多国家的音乐教育中占有重要的地位;他所写的音乐作品，则被巴托克誉为“匈牙利灵魂的表露”。

大提琴奏鸣曲 (Sonata for solo cello) Op.8

作于1910年。1923年8月首演于萨兹堡。1921年出版乐谱，全曲演奏约30分钟。

这首无伴奏的独奏曲，通过其技巧的高度发挥，使人感受到某种管弦乐队的效果。为了能响亮地奏出民歌骨干音以及由此而建立的和弦，作者特指定将大提琴的C弦与 g 弦同时各降低半音定弦。

第一乐章，庄严而热烈的快板，奏鸣曲式。此乐章最使人感动的是它的戏剧性的气氛。第一主题以民间节奏呈示，音乐相当有气势，与优美抒情的第二主题形成了鲜明的对比。在两个主题交相呼应的反复中，音乐进入短暂的发展部。各主题多为原型再现，各乐句以扩展手法加以延伸。

第二乐章，慢板，较自由的三部曲式。此乐章最引人注目的是其丰富的旋律流，包括由第四弦奏出的序奏旋律，紧接的东方风格旋律，轻快的$\frac{3}{8}$拍民间音调等。再现部保持了第一部分的幻想气氛并静静地结束。

第三乐章，活泼生动的小快板。此乐章的最大特点是其光耀眩目的大师技巧，共包括六个部分。生动的舞曲展开了这一乐章，继以优美的十六分音符的曲调，然后是附加琶音的低音旋律的对比，以及近琴马奏出的半音阶特殊

效果和第一部分的变化再现。乐曲在华丽的高潮中结束。

第二弦乐四重奏 (String Quartet No.2) Op.10

作于1918年3月。1918年5月7日首演。1921年出版乐谱，全曲演奏时间：第一乐章约4分30秒，第二乐章约11分钟。

在这部作品中，民间音调并非原始民歌素材的引用，而是作曲家本人的创造。第一乐章为奏鸣曲式。第二乐章非常复杂，可以说是包罗万象，用了6个极其出色的主题于回旋奏鸣曲式的三部结构之中，证明了科达伊独特而丰富的旋律创造力。

匈牙利诗篇 (Psalmus Hungaricus) 合唱与乐队 Op.13

作于1923年。同年11月19日首演于布达佩斯。全曲演奏约23分钟。

这是为纪念佩斯与布达及奥布达联合创立匈牙利首都50周年所写的一部颂歌。作品的内容取自古老的传说——一个遭受压迫的民族英雄之歌。科达伊的脚本采用了由16世纪的韦格从旧约的大卫诗篇之55所编译的诗文。

这部用回旋曲形式写的合唱曲，在结构上包括声乐主题与器乐主题两条坚实的支柱。短小而激动的引子是用尖锐的七和弦以及大、小调性混合和弦的音响来开始的，这段器乐主题奠定了整个作品的音乐风格。不过，此作品最主要的支柱还是声乐主题。乐队静下来以后，五声性的民间风格声乐主题由合唱队唱出，并先后在作品中再现5次。此外，尚有六个插曲，男高音独唱在插曲中占主要的地位。第四插曲的混声合唱仍由男高音领唱，仅最后一个插曲完全让位于合唱。在较长的休止后出现了竖琴及小提琴独奏，合唱主题再度进入，弦乐的低音拨奏逐渐减弱。全曲结束于平静的光辉之中。

哈里·亚诺斯 (Háry János) 歌剧 Op.15

于1926年10月16日在布达佩斯首演。因大获成功，一些歌剧院争相排演，不少交响乐团也望能将其作为交响乐作品单独演出。科达伊应此要求，于次年将其改编为管弦乐组曲。组曲演奏约30分钟。

歌剧描写的是古匈牙利民间传说中一位逗人喜爱的吹牛大王——老兵哈里·亚诺斯。剧中的主要人物有：哈里·亚诺斯(男中音)、哈里之妻(女高音)、拿破仑皇帝(男低音)、皇后(女高音)、皇帝的马车夫(男高音)、马车夫之妻(女低音)、侍卫官(男高音)等人。全剧包括五场冒险经历外加序幕和尾声。从舞台上

我们看见皇帝的女儿爱上哈里·亚诺斯的场面,看见他单枪匹马战胜拿破仑的场面,看见他在维也纳的城堡里狡黠地安排事情,也看见他最后与自己的爱人同返故乡。整个歌剧闪耀着幽默的火花,堪称一部歌颂匈牙利人民智慧与力量的杰作。

《哈里·亚诺斯组曲》选取歌剧中最精彩的部分组成。共有6个乐曲。其中,奇数的乐曲与偶数的乐曲形成鲜明的对比。从内容上看,偶数的乐曲均为富有浓厚色彩的幽默插段;从配器上看,这些插段都大胆地突破了"以弦乐为管弦乐的灵魂"的传统配器手法。第一首"民间故事开始",乐队以节奏交错的快速半音上行,生动地描绘出打喷嚏的情况。据说在匈牙利,听的人若打喷嚏,则表示此话为真。第二首"维也纳的钟",此曲仅用管乐与打击乐演奏,音响新奇而美妙。第三首"赞美歌",爱情的二重唱,选用了匈牙利民间筝类乐器巴隆琴演奏出吉普赛音乐的气氛。第四首"拿破仑战败",此曲无弦乐,音响奇异而富有幽默感。后半段用长号的滑奏表现出不伦不类的送葬进行。第五首"间奏曲",原为民间音乐中的"求婚舞曲",将匈牙利民歌特有的种种节奏与之混合。第六首"在皇帝的宫殿中进行",以管乐与打击乐为主、弦乐为辅的进行曲,乐曲新颖而夸张,整个组曲结束在宏大的乐声之中。

马洛斯赛克舞曲 (Dances of Marosszék) 管弦乐

由作者根据1930年所作的同名钢琴曲改编而成。于1930年由托斯卡尼尼指挥演出。全曲演奏约12分钟。

舞曲的旋律素材取自科达伊早年在外塞尔维亚地区收集的民歌,回旋曲式。乐曲由慢速而略带悲伤的主题开始。此主题每次再现时均有不同的变化。插部的性格与主题形成鲜明的对比。第一插部是一首活泼跳跃的舞曲。第二插部可以听到梦幻般的芦管与牧笛演奏的民谣。第三插部为$\frac{4}{4}$拍的风笛歌。尾声极其动人,是一首匈牙利东部的豪伊杜(Hajdu)舞曲。

加兰特舞曲 (Dances of Galánta) 管弦乐

作于1933年。全曲演奏约16分钟。

科达伊幼年曾在加兰特居住过7年之久,这部作品可以说是作者生活的直接反映。作品由较自由的回旋曲式写成。首先由大提琴奏出短暂的号召式的引子,紧接着是弦乐的热烈响应,其他乐器也以不同的方式呼应着。主题由单簧管呈示出,显得既庄重又活泼。第一插部是一首相当欢快的匈牙利求婚

舞曲。第二插部从柔和到热烈，十六分音符的急速跃动达到高潮后，回到ff的过门，接以第三插部。吉普赛舞曲特有的连续切分音节奏的动机，引出上行四度跳跃的优雅旋律。尾声是在两个插部和回旋主题的再现之后出现的。再现时加入了装饰音、颤音、倚音等。乐曲达到高潮后，音乐突然休止，最后以四小节带有特强切分的节奏结束全曲。

“孔雀”变奏曲 (Variations on a Hungarian Folk Song‘ the peacock’) 管弦乐

1939年11月23日由孟格保(Willem Mengelberg, 1871—1951)指挥为庆祝阿姆斯特丹乐团成立50周年而首演。全曲演奏约22分钟。

这部共710小节的管弦乐曲，是以一首8小节的匈牙利民歌为主题变奏而成的，包括引子、16首变奏与尾声。民歌主题并不是从乐曲一开始就完整呈示的，在引子里，它以省略的五声音阶形态出现在低音部，直到第65小节才呈现其原型：



引子与第1—10变奏以及第15、16变奏均为同一种性质，即均以民歌因素占主要优势；其余的四个变奏(第11—14变奏)则具有三声中部(Trio)的性质，它将听众引到一个与民间曲调精神迥然不同的境界。第1—3变奏为一组，主要是节奏性变化。第4—6变奏为一组，主要是旋律性变化。第7—10变奏为一组，以谐谑性的乐曲为主，以第9变奏优美的歌唱作对比。第15、16变奏则是生动的快板与庄严而壮观的高潮。尾声呈现出采自匈牙利民歌的新动机，最后全曲以快速的五声音阶结束。

乐队协奏曲 (Concerto for Orchestra)

完成于1939年。1941年2月6日由史托克(David Fredricke Stock, 1872—1942)指挥首演于芝加哥。1942年出版乐谱。全曲演奏约19分钟。

曲名从18世纪初叶的意大利古协奏曲受到启示而定。全曲是一个不间断演奏的单一乐章结构。由快、慢、快三部分构成，这实际上相当于意大利古

协奏曲的三个乐章。第一部分，果断有力的快板(Allegro risoluto，$\frac{3}{4}$拍)。先由弦乐器呈示出具有活力的五声性主题，然后由圆号以及木管、弦乐、铜管等乐器分别先后演奏带有切分音的副题。一方面具有呈示性质，同时予以一定程度的发展。第二部分，广板(Largo，$\frac{3}{2}$拍)。由大提琴奏出有着鲜明对比的缓慢的民间音调。第三部分是第一部分的变化再现。各声部的竞奏比第一部分更为突出，其结构也有所扩大，将前面所呈示的各种主题加以汇合与统一。总之，这部作品可说是巴罗克风格配器及曲式原则与匈牙利民间音乐的巧妙结合，它将古典式的均衡性、民间主题的可塑性以及舞蹈音乐的活力有机地融为一体。

小弥撒曲 (Missa brevis)

完成于1944年。1945年2月11日首演。全曲演奏约32分钟。在此之前，科达伊曾于1942年创作有管风琴独奏曲《肃穆的弥撒》，后改编成此曲。

这部作品的音乐结构和某些弥撒曲一样，也包括圣哉经(Sanctus)、慈悲经(Kyrie)、荣耀经(Gloria)、羔羊经(Agnus)和信经(Credo)等部分，唯其具体安排有所不同。全曲共分为7段。由女高音与男低音唱出祈祷歌，3名女声独唱在木管伴奏中赞颂着耶稣基督。弥撒颂与信经均用格列高利风格的音乐写成。加弱音器的伴奏衬托着轻声歌唱，转而爆发为全体声部的宏大音响。圣哉经的和弦震撼着心灵深处。继而有庄重的降福经(Benedictus)。圣哉经的神之羔羊(Osianna)具有变化再现性质。荣耀经与慈悲经增添了对和平的虔诚祈祷。

C大调交响曲 (Sinfonie in C—Dur)

完成于1961年5月。同年8月16日由佛立采(Ferenc Fricsay, 1914—1963)指挥首演。1962年出版乐谱。全曲演奏约30分钟。

科达伊早在30年代就有写作此交响曲的乐念。1950年完成了作品的第一、第三两个乐章，后由于瑞士音乐节管弦乐团的恳请，才促成全曲完稿。

第一乐章，快板，奏鸣曲式。第一主题是五声性的民歌风旋律：



第二主题由单簧管以平行三度衬托奏出。第三主题具有副题的性质，由弦乐器用合唱型织体来表现。接着是第三主题与第一主题的音调进行组合来发展。再现部呈现了所有的主题，在富有戏剧性的尾声中结束了此乐章。第二乐章，中庸行板，$\frac{5}{4}$拍。中提琴与大提琴奏出民谣主题，并作了一系列的变奏。第三乐章，$\frac{2}{4}$拍的急板，其主题与第一乐章的第一主题似有某种内在联系，但其性格却具有热烈而紧凑的终曲特点。整个乐章洋溢着匈牙利民间舞蹈的欢快、活泼气氛。

(童忠良)

拉 尔 松
(LARSSON, Lars-Erik)

瑞典作曲家。1908年3月15日生于斯科纳，1986年卒于赫尔辛堡。少时学习管风琴演奏，1925—1929年在斯德哥尔摩音乐院分别向E·艾尔伯格(Ernst Ellberg)和摩拉尔斯(Olallo Morales)学习作曲和指挥。1929—1930年去维也纳拜贝尔格和罗伊特(Fritz Reuter)为师。回国后在斯德哥尔摩皇家剧院工作，并在一些报刊上搞音乐评论。1934年在国际现代音乐协会的音乐节上，他的《小交响曲》上演并受到注意，从此在国际上成为知名作曲家。从1937年开始在瑞典电台任音乐指导和指挥，并为广播电台写音乐，同时在斯德哥尔摩音乐院和乌普萨拉大学执教。

拉尔松的音乐风格始终徘徊在北欧浪漫主义、新古典主义和不寻常的风格(序列主义和多调性)之间。但无论哪一种风格，他都有杰出的表现，因此是一位成功的、受欢迎的作曲家。

小交响曲 (Sinfonietta) 弦乐合奏 Op.10

为弦乐队而作，作于1932年。拉尔松创作中最令人惊异的现象在这一年中得到集中体现：他几乎是在同时用截然不同的风格进行创作。10首二声部钢琴小曲中包括了瑞典最早出现的十二音序列技术；弦乐四重奏是刺耳的调性音乐风格，使人联想到兴德米特的音乐；而为弦乐队而作的《小交响曲》，则是彻底的反浪漫主义的对位化作品，其中第一与第二乐章采用了新巴罗克主义的动机式写法，在情绪上来看，它是猛烈的、富于攻击性的。这部作品是他在国际上的成名之作。

管弦乐队变奏曲 (Variations for qrchestra) Op.50

作于1962—1963年。

这部作品带有一种内省的、严峻的性格，它与《弦乐的柔板》(1960)、《三首管弦乐小曲》(1960)一起，都是作曲家在50年代晚期的沉寂阶段之后的作品。拉尔松在其中运用了他的研究成果"音程排列"(interval piles)。这是十二音的，但并不是以音列为基础，而是以他独创的技术(即将十二音或分成4组，每组的3个音按大三度排列，或分为3组，每组的4个音按小三度

排列)为基础的。毫无疑问，这种严密的技术必然带来与他的其他创作风格如精巧而机智的新古典主义、抒情热烈的斯堪的纳维亚浪漫主义所截然不同的气质。

(周小静)

里　盖　蒂
(LIGETI, Gyorgy)

匈牙利作曲家。1923年5月28日生于特兰西瓦尼亚的迪乔圣马丁。1945—1949年在布达佩斯李斯特音乐学院向菲伦茨·法卡斯(Ferenc Farkas)和桑多尔·维列斯(Sándov Veress)学习，从1950年起在那里先后任过和声、对位和音乐分析教师。1956年以后移居维也纳。1957—1958年期间曾在科隆电子实验室工作。1959年开始在达姆施塔特暑期音乐讲习班授课。从1961年起一直在斯德哥尔摩音乐学院任教。

他是自巴托克以来最重要的匈牙利作曲家。《大气层》(Atmosphéres,1961)发展了音块作曲手法，标志着新音乐在技术上和美学上的一个转折点，确立了里盖蒂作为欧洲先锋派音乐主要作曲家的地位。他的一些创作思想在《幻象》(Apparitions,1958—1959)中已初见端倪，随即在他对序列技术的理论与实践的批评性研究中得到发展。在这个过程中，他意识到序列主义必将导致清晰的音程与节奏的消失，这个结论使他在自己的作品中放弃对个别可感音程和节奏的关注，专心于音本身的色彩和深度的探索，注重它的外部音量和内部织体的创造，注重音块与音色的变换。60年代中叶以来，里盖蒂的作品显示出越来越强烈的与众不同的倾向，特别是在和声方面，他尝试用微分音来使音高的层次变化和色彩的明暗更精细。60年代后期，他的音乐织体变得清澈透明，从作品中往往可以清晰地体察到旋律和节奏的型态。

大气层 (Atmosphères) 管弦乐　电影《2001年》配乐

作于1961年，属单乐章的大型管弦乐作品。它以非常恰当地为电影中的外层空间景色配音而著名。这首乐曲没有通常含义的主题或旋律，也没有明显的曲式轮廓，而是唯音色为第一要素，音色的变化起着主要的结构作用。乐队中不用定音鼓，每个乐器演奏一个独立声部。为此在写作上显得极其复杂，乐曲总谱共有87行。为了避免演奏时的“偶然性”，作曲家精确地写下了演奏

所需要的每个细节。

乐曲的开端以非常轻柔的力度奏出了一个间隔很宽的复杂和弦。因为没有节拍，这一个和弦就像悬挂在空中一样。一些乐器停下来被另一些乐器取代时，人们几乎觉察不到任何音色变化。在下一段中，颤音代替了单个的音，从而丰富了音响效果。木管乐器以互相交织的半音阶逐步上升到又高又尖的顶点。紧接着，各种乐器集中围绕着一个共同的音发出像飞蝇般的嗡嗡声。在随后的一段音乐中，管乐器演奏者吹奏出一些噪音，形成了奇异的音调。乐曲结束在逐渐消失的沉寂中，最后一响是拨拂钢琴琴弦的声音。

另外，在配器方面，《大气层》不仅探索了新的乐器音响，而且还通过各种乐器组合，获得了不同的色彩。

(刘红柱)

李 焕 之
(LI Huanzhi)

中国作曲家、合唱指挥家、音乐理论家。原籍福建晋江，1919年1月2日生于香港。自幼喜爱音乐，早年在香港、厦门等地读书。1935年开始创作音乐，曾为郭沫若、蒋光慈诗谱曲。1936年进入上海国立音专学习作曲，师从萧友梅。由于家庭不同意他学习音乐，半年后返回香港。1937年中国抗日战争爆发后，在厦门结识诗人蒲风，二人合作创作了《厦门自唱》、《咱们前进》等歌曲，并在香港投身救亡宣传活动。1938年7月奔赴延安，就读于鲁迅文学艺术学院音乐系第二期，后在高级班向冼星海学习作曲和指挥，结业后留校任教，讲授音乐理论和指挥等课程，同时主编《民族音乐》杂志和《歌曲》月刊。1945年抗日战争结束后，任华北联大文艺学院音乐系系主任。1949年后，先后在中央音乐学院音乐工作团、中央歌舞团、中央民族乐团担任过领导职务，曾任中国音乐家协会副主席兼创作委员会主任、《音乐创作》主编，1985年当选为中国音乐家协会主席。

50多年来，李焕之创作了大量的、不同形式的音乐作品。在声乐方面，他写的《民主建国进行曲》、《新中国青年进行曲》、《社会主义好》等齐唱作品，在群众中广为流传，具有很大的社会影响。他根据中国民歌或琴曲改编的合唱《生产忙》、《东方红》、《茶山情歌》、《八月桂花遍地开》、《苏武》、《胡笳吟》等，在保持原创作素材浓郁的民族风格的基础上，丰富了音

乐的色彩，拓宽了艺术表现力。在器乐作品中，他的管弦乐曲《春节组曲》、《第一交响乐——天风海涛》、古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》等，在中国的器乐音乐中，占有重要地位。此外，他为《中华人民共和国国歌》编配的伴奏、对冼星海遗作《黄河大合唱》等总谱的整理、订正，都显示出他深厚的艺术修养。他坚持音乐源于生活，并服务于人民的艺术观，他善于从中国民族传统文化中吸取创作养分，但又不拒绝接收世界其他民族优秀的艺术创造成果。

除声乐、器乐作品外，他还涉足电影音乐和歌剧领域，并著有《作曲教程》、《民族民间音乐散论》、《论作曲的艺术》等专著和大量音乐论文。

春节组曲 管弦乐

1954—1955年作于北京。其中，先完成的第一乐章——序曲(“大秧歌”)于1955年1月21日在中国音协举办的“1955年第一次新作品观摩会”上首演。整部组曲完整演出于1956年夏第一届全国音乐周。这部作品的创作，一方面与战争时期陕北根据地人民欢度节日的风俗情景相联系，另一方面又表达了作者对生活的喜悦和由衷的赞美。组曲由序曲(大秧歌)、情歌、盘歌和终曲——(灯会)四个乐章组成。

第一乐章，“序曲——大秧歌”，带再现的复三部曲式。在第一部分之前有一个热烈欢快的引子，它概括了全曲欢乐的情绪，并集中了全曲主要音调和节奏特点。引子第一主题十分欢快，强烈的节奏点有力地衬托着音乐主题的流动。第二主题采用不同乐汇和不同乐器组的对答，音乐显得格外生动。第一部分由两个主题以a b $a^1b^1a^2$的布局形式组成。主题a明亮、柔和，结构方整，富于歌唱性，由长笛和单簧管奏出，衬以弦乐拨奏的舞蹈性节奏，优美动人。主题b铿锵有力，材料来自引子两主题的综合。第一部分a、b主题之间采用模进过渡，衔接自然。主题循环反复时，运用中国民间乐曲展开时常见的装饰性变奏手法，曲调加花，情绪更为欢快。第二部分是歌唱性极强的抒情段落，在主调(C)的下属调(F)上陈述，8小节方整的音乐主题系陕北秧歌《二月里来打过春》的音调，中速，$\frac{4}{4}$拍，分别由双簧管、大提琴、小提琴在各自最好的音区奏出，亲切感人。在主题第二、三次出现之间，插有弦乐的对比句，材料来自第一部分。第三部分是第一部分的“倒装”压缩再现，音乐材料更为集中，先变化再现第一部分的b主题，再出现a主题，接以乐队全奏的引子第二主题，最后在极为热烈的气氛中结束了这个乐章。

这个乐章虽然只是组曲的序章，但结构完整，主题材料发展充分，音乐形象生动，具有浓郁的生活气息和鲜明的民族民间风格，因而在许多重要的音乐会上，经常以《春节序曲》的曲名独立演奏。比起后三个乐章来，它更为音乐爱好者所熟悉。

第二乐章，"情歌"，自由变奏曲式，是一个抒情性的行板乐章。陕北情歌主题第一次由英国管奏出，优美、深情。以后这个主题由不同乐器反复呈示(一共6次)，赋予主题不同音色，从各个侧面发掘出音乐主题蕴含的美质。经过一段情思起伏，动人的音乐主题由小提琴与大提琴对答交替，最后经过连接句重现引子音调，首尾呼应。

第三乐章，"盘歌"，结构分明的回旋曲式，活泼愉快的舞曲。主部及第一、二插部的音乐主题以不同的陕北秧歌调为素材，并将民间风格的音调与三拍子的圆舞曲相揉和，试图再现当年延安周末舞会的情景。在艰苦的战争环境中，延安周末舞会体现了革命队伍内的团结友爱，上下级之间、官兵之间、军民之间打成一片，充满温暖和欢乐的气氛。

第四乐章，"终曲——灯会"，热烈的快板，带再现的三部曲式。第一部分采用陕北唢呐曲《大摆队》的音调为主题，管弦乐器在音乐分句和演奏法上体现了唢呐艺人连续换气、一气贯通的演奏特色，生动而有光彩。中部是"闹秧歌"的场景，陕北民歌《摘南瓜》和《跑旱船》的旋律相互交织，有如一幅画卷的细部描绘，非常风趣。第三部分是第一部分的再现。最后突出陕北秧歌的锣鼓节奏，使全曲达到欢乐的高潮。

汨罗江幻想曲 古筝与中国民族管弦乐队

1980年秋，作者应香港作曲家林乐培约请，为迎接"亚洲作曲家大会"在香港的召开而作。1981年3月由香港中乐团在香港"亚洲作曲家大会"上首演，古筝独奏范上娥，作品以中国古代诗人屈原投江报国的悲剧为题材，不拘泥于情节、事件的陈述，着重表现复杂的情感体验以及后人对屈原无限缅怀和崇敬之情。

在曲式结构上，作曲家根据音乐表现的需要，未采用规范化的传统曲式，而是将矛盾冲突的奏鸣原则与自由抒发的幻想曲风格以及中国器乐音乐的多段体结构加以综合，溶成一种新的形式。全曲分为五个部分：1、引子和序(广板转行板)；2、主部主题呈示(中板)；3、副部主题呈示及过渡(小行板)；4、筝的华彩及主副部主题的展开；5、结束部。主要音乐材料取自晚唐陈康士所作的

古琴名曲《离骚》。早在50年代，李焕之就曾记录了古琴家管平湖演奏的《离骚》琴曲，在学习、研究的基础上，摘取其中的精华材料，加以发展引申，创作出壮怀激烈的主部主题和抒情秀美的副部主题。这两个主题在引子中即有预示：主部主题由低音乐器奏出，具有悲壮色彩；副部主题用古筝的泛音演奏，缥缈、深远而进入虚幻的意境。这两个主要音乐主题便是全曲的核心和音乐展开的基础。

在表现手法上，作品保持了中国传统音乐古朴、深邃的格调，贯穿含蓄、深沉的气质。同时，有效地借鉴交响乐队多声思维的各种表现手段，使音乐获得丰富的色彩和富于变化的音响。复调手法的自如运用，增加了多声织体的生动性和音乐细部的表现力。此外，在发挥独奏乐器古筝的演奏性能方面，突出古筝擅长的刮奏、按滑、摇指、劈托等技巧，并借鉴古琴的吟揉和琵琶的扫弦，扩展了独奏乐器的表现力。

这部作品曾于1983年在全国第三届音乐作品(民族器乐)评奖中获荣誉奖。

(王安国)

里　尔　本
(LILBURN, Douglas)

新西兰作曲家。1915年生于新西兰旺阿努依。早年在新西兰克赖斯特彻奇市的康特布瑞大学学习新闻专业，后转入音乐系专攻作曲，毕业后赴英国入伦敦皇家音乐学院从英国著名作曲家沃恩·威廉斯深造。1940年里尔本学成返国，从事作曲、指挥、音乐评论和音乐教育等多方面的工作，成为新西兰最有威望的音乐家。他被认为是第一位使新西兰的音乐创作具有自己面貌的作曲家，也是第一位创作交响曲的新西兰作曲家。他的作品涉及多种体裁，包括三部交响曲，多种管弦乐曲(如序曲、交响诗、组曲等)，大量室内乐重奏与独奏作品以及声乐作品。里尔本对电子音乐也颇具兴趣，是新西兰第一个电子音乐研究室——维多利亚大学电子音乐研究室的创办人。他的电子音乐作品如《战争年代的诗》、《夏天的声音》及《旋转木马》等，都很著名。

里尔本的创作以他对新西兰自然景色的独特感受为基础，并从鲜为人知的土著毛利民间音乐和已经被人遗忘的由英国移民带入新西兰的古老的教堂音乐和传统牧歌中发掘素材，使他的作品呈现出具有新西兰特色的个人风格。在作曲技法方面，里尔本的创作经历三个阶段：早期作品具有后期浪漫派的

特点;第二阶段转向巴托克、斯特拉文斯基、新维也纳乐派和美国现代乐派的各种新技法;最后,他关心倾注于电子音乐的各种技术。里尔本的作品被认为是新西兰音乐走向成熟的标志,他是第一位赢得世界声誉的新西兰作曲家。

"奥特阿洛亚"序曲 (Overture:Aotearoa) 管弦乐

作于1940年,是里尔本的成名之作。乐曲标题"奥特阿洛亚"系毛利语,是毛利人对自己家乡的称呼,意思是"白云之乡"。乐曲的灵感来自作曲家从大海波涛中闪射出来的奇异光彩所得到的印象。全曲以具有土风特色的悠长旋律为基调,作宽广、淳朴的铺陈与发展,但并无戏剧性的冲突,具有音画的特点。曲中不时出现金黄色般灿烂的铜管音响,激发人们对神奇的海洋景观的联想,将人引入如史诗般壮丽的境界之中。

全曲演奏约8分钟。

第三交响曲(Symphony No.3)

这是一部单乐章的交响曲,完成于1961年,是里尔本第二阶段创作时期的代表作。全曲用自由十二音与泛调性相结合的技法写成,音乐语言虽较复杂,但明晰流畅,不失质朴的基调。乐曲以五声性三音列(re–mi–sol)作为核心音调来展开。曲式较自由,可划分为五个主要部分。第一部分是序奏,木管、铜管与弦乐相继奏出拉长的三音列动机作为引导,随后由大管奏出带有叙事性格的主题,并作充分的展开。第二部分是快板,以小号奏出的富于活力的乐句开始,节奏轻快,给人以清新的感受。这一部分的末尾回到序奏主题的变化再现,随后在小军鼓的敲击声中引出具有谐谑曲性格的第三部分。该部分以层出不穷的复调声部穿插为特色,并推出全曲的高潮。第四部分速度放慢,铜管的音响呈现出悲怆的色彩。最后,第五部分亦即全曲尾声,以回顾序奏主题开始,随后各种变形的动机片断相继闪现,并在安详而满怀信心的气氛中结束全曲。整部交响曲具有叙事性的暗示,使人产生对原始部落传说与生活场景的联想。

全曲演奏约16分钟。

旋转木马 (Carousel) 电子音乐

作于1976年。乐曲旨在表现作曲家对童年时代玩旋转木马时令人兴奋的

经历的回忆。作曲家利用电声所可能作出的奇特的音色及音响织体，将木马游乐场中声、色、光、影错综交迭的富于刺激性的景象描摹得栩栩如生。全曲的音乐语言是无调性的，而且乐音与噪音之间的绝对界限也不复存在。乐曲的结构以音响事件的对比而划分为三部分，首尾呼应，节律活跃，中间则比较舒缓宁静，似是两轮游戏之间的间歇。这部作品虽以幽默、谐趣为主调，但也同时伴有作者为岁月流逝而发的伤感之情，使作品具有更深一层的意蕴，耐人寻味。

全曲演奏10分43秒。

(高为杰)

林　乐　培
(LIN Lepei)

香港作曲家。1929年生于澳门。1958年毕业于加拿大多伦多音乐学院，主修作曲、兼修小提琴与乐队指挥;1960年入美国南加州大学电影系，专攻电影音乐及电影制作;1964年返回香港从事音乐及电影制作;1980年赴德国淡斯达德国际现代音乐学院研究新音乐;1986年任教于香港大学音乐系;历任亚洲及香港各主要音乐文化机构的会长、秘书长、理事或顾问。

早年求学期间，林乐培就在自己的创作中注人真挚与热情并显示出个性。60年代中期，他与陆续返港的海外留学作曲家，共同致力于现代作曲技术的研究与创作，开创香港新音乐。他在创作中，以新奇的音响和富有个性的组合赢得了声誉，成为当年探索新音乐的开路先锋，曾被誉为“香港新音乐之父”。1973年，他与林声翕等创立亚洲作曲家同盟，为香港作曲家谋求创作、演奏、交流及版权保障等机会，并在与大陆、台湾、亚洲及国际之间交流与合作等方面，做了许多有益的工作。1976年获香港市政局艺术创作首奖。1988年获澳门总督颁发的文化功勋章。

林乐培在运用现代作曲技术的同时，尽量照顾题材内容、体裁形式、乐器性能的融合统一，蓄意在中与西、传统与现代等诸种要素与诸多关系中寻求一种平衡，以突出自己的个性。他的作品中有小提琴对琵琶的模仿，(《东方之珠》(1961))，有用弦乐与钢琴模仿中国传统乐器的演奏韵致;在选取中国古典诗词和传统题材时，又力避幽沉古远，透出时代气息，如《昭君怨》(1964)被认为鲜活地展示出了一个中国现代美人，而不是中国古典美人，也不是不伦

不类的混血儿。

林乐培的创作包括西洋乐器的独奏、合奏，民乐的创作与改编，声乐的独唱与合唱，舞蹈音乐，电影音乐和电子音乐等等。他在指挥和广播电视的制作方面也有影响。

林乐培历年被香港电台、香港管弦乐团、香港中乐团、香港舞蹈团，香港文化中心、艺术中心、城市当代舞蹈团等机构委约写作。他的作品被世界29位指挥家演出过，由欧、美、亚洲20个交响乐团在世界40多个地方都市演出，并得到广泛传播。现已出版七张唱片及音带，包括管弦乐、歌曲及民乐。其中《秋决》被收入“20世纪华人音乐经典”。主要作品还有《昆虫世界》(1979)、《功夫》(1987)、《春江花月夜》等等。

秋决

作于1978年。乐曲由五章组成。第一章“新官到”，强权呈霸道。第二章“孝媳妇”，负屈判极刑。第三章“叫冤声”，动地又惊天。第四章“痛别离”，寄前尘泪梦。第五章“赴法场”，秋风送红叶。作品明显地是依据关汉卿的《窦娥冤》的戏剧情节铺陈而作，曲中运用了许多新技法，传统音乐的韵致突出，如京剧的工架、情绪、韵白等等。这部作品被认为是香港70年代的里程碑之作，曾激发了许多作曲家的灵感，掀起了一个新音乐的创作热潮。

(江 江)

罗 忠 镕
(LUO Zhongrong)

中国作曲家、音乐理论家。1924年生于四川省三台县。1942年进四川省立艺专开始学音乐，主修小提琴。1944年转入国立上海音专继续学小提琴。1947年起，师从谭小麟教授学作曲。1949年师从丁善德教授学对位法。其余有关的作曲理论与技术均系自修。

1947年，罗忠镕创作了他的第一首作品——歌曲《山那边哟好地方》，很快传遍全国各地。此后，他逐渐放弃小提琴演奏，集中精力从事作曲和理论研究。1949年，曾在上海音乐学院教授和声学，1951年到北京中央乐团创作组工作。从1960年开始，在中央音乐学院兼教作曲课。1985年调入中国音乐学院任作曲教授。同年被选为中国音乐家协会常务理事兼创作委员会副主

任。1988年任北京现代音乐学会会长。

1985年，罗忠镕获德意志联邦共和国“德国学术交流协会(DAAD)”奖学金，在西柏林从事创作和其他音乐活动半年。该协会在西柏林艺术院举办“罗忠镕作品音乐会”，首演了他在柏林创作的《第二弦乐四重奏》，获得很高评价。

无论是在音乐创作还是理论著译方面，罗忠镕都是一位多产作家。其主要音乐作品，交响音乐方面，有交响曲2部，交响序曲1部，交响音诗4部，交响组曲4部;室内乐方面，有弦乐四重奏2部，管乐五重奏1部，圆号与钢琴奏鸣曲1部;钢琴音乐方面，有小奏鸣曲2首，前奏曲与赋格2套(每套5首)，钢琴曲3首;声乐方面，有艺术歌曲30余首，还有合唱曲及舞蹈音乐等多首。已翻译出版的译著，有兴德米特的《传统和声学》，《作曲技法》一、二卷，并发表论文、译文多篇。

罗忠镕的创作，60年代前虽偏重交响音乐，80年代后又以室内乐为主，但从总体来看，他的创作几乎涉及各种体裁形式。由于他对中国民族民间音乐、西欧古典音乐和现代各流派音乐都深入钻研，导致了他创作风格与手法的多样化。1978年以来，他致力于探索现代作曲技法与民族风格相结合的可能性，歌曲《涉江采芙蓉》、《黄昏》、《嫦娥》、《往事二三》，《第二弦乐四重奏》、《钢琴曲三首》，为筝与管弦乐而作的《暗香》，均为这方面的力作。

(郑英烈)

第一交响曲

这部交响曲是根据毛泽东1950年国庆观剧时，和柳亚子先生的一首词《浣溪沙》写成的。原词是:

长夜难明赤县天，百年魔怪舞翩跹，
人民五亿不团圆。
一唱雄鸡天下白，万方乐奏有于阗，
诗人兴会更无前。

全曲四个乐章，前两乐章表现词的前三句，后两乐章表现后三句。

第一乐章用奏鸣曲式写成。史诗性的主部主题直接引用了一首内蒙古民歌的音调，但作曲家将其延伸，自如地增加了对比的成分，使之适应于交响乐体裁的需要。这个主题在乐曲开始时即由全部管弦乐器响亮地奏出，强壮有力，表现了中国人民反抗旧制度的大无畏精神和对新社会的期待。副部主题

沉郁而浑厚，节奏宽广，使人联想到中国的地大物博、历史悠久、人民的勤劳朴实以及经历过的种种苦难。呈示部的结束部还有一个含增四度音程的短句，阴暗狰狞，是反动势力的象征。在经过了展开部戏剧性的冲突之后，主、副部主题以更强的力度再现，表现了人民力量的不可战胜。结束的气氛是沉思而内省的，似乎是对几千年历史的回顾和反思，中国的出路究竟在何方？

第二乐章主要表现人民在旧社会反动派黑暗统治下的生活，其中有苦难、有血泪，也有希望、有奋斗。乐曲呈A、B、A的三部结构。由长笛开始的A部主题是一曲凄凉的悲歌，这是人民对苦难的倾诉，音调具有陕西民间戏曲的风格。中段的音乐情绪高涨，这里已不再有哭诉，而是愤怒和反抗的呼声。主题的再现是一段悲壮的葬礼进行曲，这是千百万人民怀着崇敬而愤慨的心情踏着烈士们的血迹前进的形象。结尾又恢复本乐章开始时的气氛，情调压抑、冷峻，有如黎明前的黑暗。

第三乐章，“一唱雄鸡天下白”。这是一曲无产阶级革命的凯歌。乐章以一个赋格段开始，主题由《三大纪律八项注意》的曲调构成，表现四面八方风起云涌的革命武装斗争。在经过一阵曲折的发展之后，明亮的号角声引出了一段雄壮的进行曲，接着是欢呼解放的场面，胜利的一天终于来到了。

第四乐章表现人民欢庆新中国的诞生以及对未来的憧憬，以回旋奏鸣曲式构成。序奏中《东方红》的音调庄严雄伟，象征着中华人民共和国的成立。舞蹈性的主部主题由第一乐章的史诗性音调衍生而来，调式也由小调变成了大调。这一乐章总的情调是明朗而欢乐的。尾声中，《东方红》的主题再次出现，深切地表达了那个时代的人民对中国共产党及其领袖毛泽东主席的真挚情感。

这部作品1958年11月动笔，第二年5月完稿，1959年10月作为国庆10周年纪念的献礼节目正式公演。担任演奏的是中央乐团交响乐队，指挥李德伦。罗忠镕的《第一交响曲》带有它所产生的那个时代的政治、艺术观念上的一些鲜明印迹，它在中国交响音乐的发展史上占有自己的一席地位。

广东民间乐曲三首 管弦乐

作于1978年，是作为西洋管弦乐民族化的一种探索。作曲家力图在和声与配器上寻求一种民族的语风和色彩，以期能尽量体现出广东民间音乐的精神和格调。这三首乐曲都是根据广东原有的乐曲编写而成的。作曲家对原曲结构未作任何更动，仅在细节上有所增删，并在调性变化上做了新的安排。

第一首，“画眉跳架”。根据原来的民间乐曲以及余亦文改编的民族乐队

曲《潮州小锣鼓》编写而成。"潮州小锣鼓"是广东潮州地区的一种民间音乐形式。在民间主要用小唢呐、笛子和二弦等乐器奏曲调，再配以细致的打击乐器。风格清新纯朴。管弦乐曲中只在很少的地方用了几件原来的打击乐器，整个打击乐节奏大都溶化在乐曲的织体中。作曲家还力求表现出画眉跳架那种轻巧、活泼、欢快的情绪。全曲分三部分。第一部分由打击乐开始，随后是乐队对打击乐节奏的模仿，这又很容易使人感到是画眉鸟的鸣叫。主要曲调开始由双簧管奏出，随即不断地变换音色，由各种乐器交相更替地奏完整个主题。然后是两次自由的变奏。第二部分缓慢而抒情。第三部分是第一部分的变化再现，情绪更热烈一些。在三次自由的变奏后进入尾声。这里是全曲的高潮。这段音乐在写法上模仿了民间乐曲那种对答方式，创造出一种热闹的气氛。最后是乐队急急风节奏似的全奏，再接上一个轻巧的结尾结束全曲。

第二首，"寒鸭戏水"。根据潮州特有的一种民间音乐形式"弦诗"编写而成。"弦诗"是潮州一带流传极广的一种民间室内乐合奏形式。主要乐器有二弦、二胡、琵琶等，表情极为细腻。《寒鸭戏水》是一首古曲，格调十分典雅。乐曲调式极有特色。全曲分两部分，第一部分缓慢、优美、抒情。第二部分是第一部分的自由变奏，轻快、活泼。古雅的旋律、加上纯净的和声、柔和的木管独奏、竖琴的拨动与滑奏，使人仿佛看到，在南国冬日温暖的阳光下，一群群寒鸭在清浅的塘水中悠游、嬉戏，时而划出层层细浪，时而漾起粼粼波光。

第三首，"孔雀开屏"。根据何大傻作曲、汤凯旋配器的广东音乐编写而成。全曲充满华丽的色彩。乐曲由四个从弱到强的、颤动的和弦开始。这使人感到似乎是孔雀翠羽的抖动。然后小提琴与大提琴极富广东音乐特色的独奏将本曲引入主要部分。这一主题在钢片琴和竖琴闪烁的背景上由各组乐器轮流交替地奏出之后，又以不同的配器和调性构成本曲的对比部分。接下去，音乐逐渐高涨，进入再现，这是本曲的高潮，似乎可以感到孔雀开屏时更为灿烂的五彩缤纷的情景。随后，乐曲逐渐加快并进入尾声，气氛更加热烈。最后，全体乐队响亮地奏出几个和谐而颤动的和弦并加上一个很大的起伏结束全曲，好像孔雀在翩翩起舞后，展开它美丽的羽翼，振翅飘飞而去。

(富　芝)

涉江采芙蓉 独唱与钢琴

作于1979年，载《音乐创作》1980年第3期。这是中国作曲家创作并公开

发表的第一首十二音作品。音乐以五声性结构的十二音序列为材料(见下例)，经过作曲家独具匠心的雕琢，创造出一种兼具现代音调与民族风味的独特风格。

这是序列的原型。为求变化，还可派生出逆行、倒影和倒影逆行等形式(分别用O，R，I，RI作为标记)，每种序列形式还可任意移位，结果共得出48种形式，这就是十二音作品的音高材料。这个序列，音与音之间都避免了半音与三全音音程，因而具有五声结构的特征；十二音写作的基本原则规定一音出现之后，必须待其他十一个音分别用过之后才能再用第二次，因而具有高度半音化的特征。这两个特征结合在一起，构成这首曲子的风格基础。

歌声部分，依次用4种序列形式写成：

O 涉江采芙蓉，兰泽多芳草；
R 采之欲遗谁？所思在远道。
(过门)
I 还顾望旧乡，长路漫浩浩。
RI 同心而离居，忧伤以终老。

根据歌词结构特点，音乐被处理成二部曲式结构(见上例)。与此相配合，钢琴部分安排了两个对比动机。引子第1小节的附点节奏型为"动机一"，突出节奏形态；第3小节的波浪状旋律型为"动机二"，突出旋律形态。这两个动机构成全曲钢琴部分的主要材料。第一乐段贯穿着动机一，过门与第二乐段的前半部(第三乐句)主要由动机二构成；第二乐段后半部(第四乐句)再现了动机

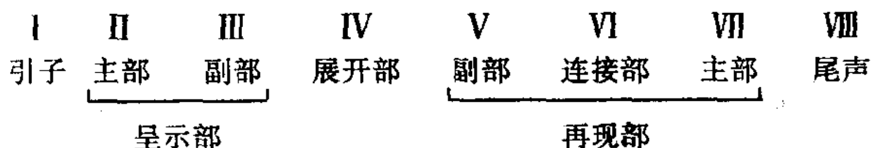
一。这样，传统二部曲式中对比与再现的关系便体现得十分鲜明了。饶有趣味的是，短短的引子竟包含有起、承、转、合的关系，成为全曲的一个缩影。

虽然是用十二音序列作为音高材料，给歌曲的旋法造成很大限制，但作曲家仍十分注意词曲的关系，他恰如其分地利用序列音可随意作八度移位的特点，去为旋律进行中的词曲结合与动力需要服务。例如，第三乐句是关键性的一个乐句，全曲情绪转折之所在，音乐需要从低音区迅速引入高潮，然后平静下来。作曲家将倒影序列的第三音#C和第六音#D移高八度，构成上行模进，从而将旋律推向高潮点“f^2”。经这样处理后，旋律运动不仅完全符合情绪发展的需要，词曲的声调结合也非常自然、贴切。

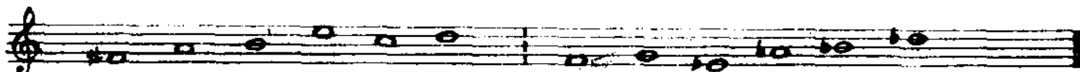
通常人们把十二音音乐视为无调性，其实并不确切。《涉江采芙蓉》的序列包含有众多明显的调性因素，用它写成的音乐，显然不是无调性的，只是调性的效果和概念离传统较远而已。例如曲子结尾处，由四个分别属于两种调性的层次组成：第一层次(歌声)为E宫；第二层次(钢琴右手)为F宫；第三层次(钢琴左手)为E宫；第四层次(钢琴左手)为F宫。在织体的不同层次上出现不同的调中心，给人调性十分模糊的感觉，而这正是十二音音乐风格特征之所在。

第二弦乐四重奏

这是作曲家1985年应联邦德国“学术交流协会”之邀，在西柏林工作期间创作的。作曲家从我国古老的民间锣鼓牌子中发现了一种奇特的“节奏序列”和“音色序列”，便别出心裁地将它们与十二音序列结合在一起，《第二弦乐四重奏》的二、四、七乐章实际上是“原封不动地搬用了‘十番锣鼓’的节奏”(作曲家语)。整首作品由八个短小的独立乐章组成，串起来便成为一首倒装再现的单乐章奏鸣曲：



下面是《第二弦乐四重奏》的序列，其后半部为前半部的倒影逆行(RI)，两个六音截段彼此相对称。



第一乐章，“引子”(Lento)。只有八小节($\frac{3}{4}$与$\frac{2}{4}$交替)，与《涉江采芙蓉》的

旋律一样，四种序列形式O，R,I,RI在这里依次呈现一遍。这段音乐突出的是旋律线条与抒情性。

第二乐章，“十八六四二”(Allegro ritmico)。采用“十番锣鼓”中的一个锣鼓牌子“十八六四二”作为节奏的主体，旋律退居次要地位，仅起点缀作用。

第三乐章，“慢板”(Adagio)。在这个慢板乐章里，突出的是旋律、复调和歌唱性，与前一乐章强调节奏的写法形成对比。如上所述，这两个乐章犹如奏鸣曲式中主部与副部的关系。

第四乐章，“鱼合八”(Allegro leggier)。这是整首乐曲的“展开部”，篇幅也最长(共80小节)。“鱼合八”是“十番锣鼓”中的另一锣鼓牌子，其节奏由四个单元组成，每单元包括A、B两组。A组每减少两音(一拍)，B组便增加两音(一拍)，反之亦然。A、B合起来总是八个音，故称“鱼合八”。单元与单元之间还穿插了一个固定节奏。“鱼合八”的节奏在这个乐章里共出现四遍。

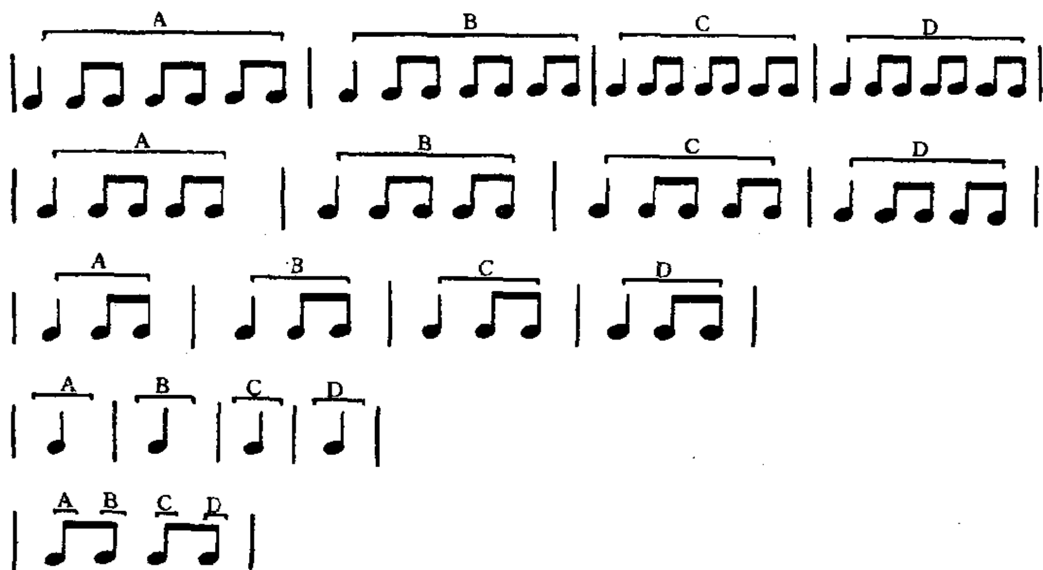
第五乐章，“慢板”(Adagio)。音乐的性质与第三乐章相同，其中曾几次出现第三乐章的节奏动机。从广义来讲，它是第三乐章的再现。乐章的核心部分是一个十分别致的倒影卡农，出现在第一小提琴与大提琴两个外声部，而两个内声部主要提供和声背景。

第六乐章，“间奏曲”(Allegro molto)。起情绪过渡作用，速度逐渐加快，最后进入快速的第七乐章。

第七乐章，“蛇脱壳”(Presto)。用“十番锣鼓”中的锣鼓牌子“蛇脱壳”作为该乐章的基本节奏。这里举出其节奏图式和与之相对应的一段乐谱。

这一乐章由依次缩小(递减)的五个单元组成，每个单元各包含四个相同的节奏单位(A，B,C,D)，每个节奏单位由于“加花”方式的不同，具体节奏有了一定变化，并被用不同的音色加以区别，结果又形成了“音色序列”：A突出第一小提琴的Collegno(用弓杆击琴弦发音)，B突出中提琴的arco(拉奏)，C突出第二小提琴的Pizz.ϕ(利用指板反弹的拨奏，也称Bartok Pizzicato)，D突出大提琴的Pizz.(拨奏)。各种音色之间又穿插有由另一声部拉奏的小音型作为装饰。及至末尾(第五单元)每个单位只有半拍时，便取消这种装饰而成为“点彩法”。

"蛇脱壳"的节奏图式:



下面是第四、五单元的乐谱:

这种让节奏单位依次缩小的方式,与"十八六四二"相似。如果说第二乐章是"主部"的话,第七乐章便是"主部"的再现了。

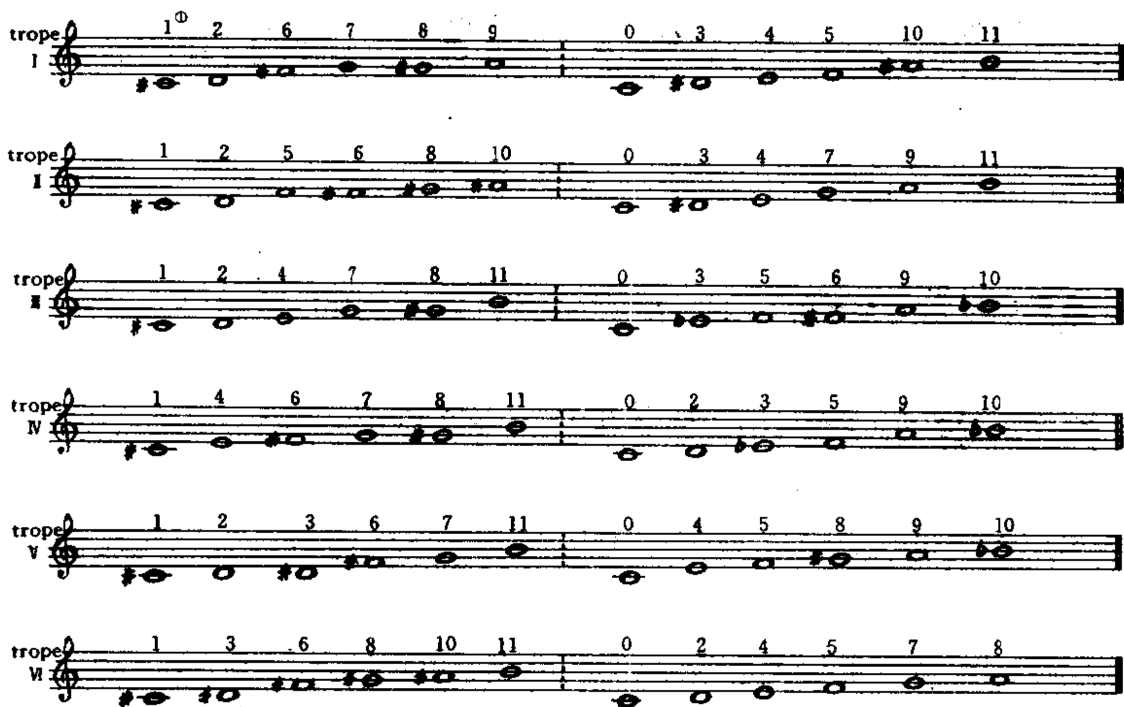
第八乐章,"尾声"(Lento)。"尾声"是"引子"的严格倒影结构。引子中最高声部第一小提琴的旋律改由大提琴演奏其倒影形式;反之,最低声部大提琴的旋律改由第一小提琴演奏其倒影形式。第二小提琴与中提琴也彼此采用这种方式演奏。

钢琴曲三首

作于1986年。由"托卡塔"、"梦幻"和"花团锦簇"组成。这是罗忠镕的另一

部十二音作品，但写法与前两部大不相同，在音高组织、节奏、曲式诸方面都有新的探索。

“托卡塔”(Allegro)：采用了J·豪尔的十二音方法。这种方法，其音高材料不是序列，而是一对互补的六音音集(豪尔称之为Trope,有译作“腔式”的)。每对音集正好包含八度内的十二个半音。用完第一个音集之后，接用第二个音集，不重复的原则与勋伯格的方法相同，但不受“序”的限制。作曲家在这首作品中共用了六对这样的音集：



下例为乐曲的开始段落。音乐织体由两种对比音型A与B交替组成(见下例a)，它们的单位时值均为八分音符。音高材料是trope Ⅰ与trope Ⅱ的交替(音型A用trope Ⅰ，音型B用trope Ⅱ)。作曲家用种种方法使两种音型的和声保持上下对称，互为倒影的关系(见下例b)。音型A由9个单位时值接以8个单位时值开始(用“(9)+(8)”来表示，圆括号内的数字代表音型A的单位时值)，然后按等差数列递减。音型B则相反，由2个单位时值接以3个单位时值开始(用“2+3”来表示，无括号的数字代表音型B的单位时值)，然后按等差数列递增。及至乐曲的中心点，上述节奏作逆行处理，结果形成一个“镜像”的曲式结构(见下图)：

① 例中的数字为音级(PC)标记，C音为0，每升高一个半音增加一个数。

a:

(9) 音型A (8)

ff trope Ⅰ 1、2、6、7、8、9 /0、3、4、5、10、11

2 音型B 3 (7)

trope Ⅱ 1、2、5、6、8、10/0、3、4、7、9、11 trope Ⅰ 1、2、6、7、8、9、/0、3、4、5、10、11

b: trope Ⅰ Ⅰ Ⅰ

互为倒影

前半部中心点　全曲中心点

	22				22				22				22				
节奏:	(9)	(8)	2	3	(7)	(6)	4	5	(5)	(4)	6	7	(3)	(2)	8	9	逆行 - -
音型:	A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	

两种音型每交替出现一遍，所占时值总和均为“22”，如(9+8)+(2+3)=22，(7+6)+(4+5)=22，……。这种节奏结构方式，显然是传统音乐中“合八”思维的发展。

“梦幻”(Adagio): 应用序列写法，材料来自第一首用过的trope。

“梦幻”的序列(由 trope Ⅳ移高大三度排列而成)

“O”

序列

trope Ⅳ (t=4)

材料来源

节奏方面，应用了常规交替拍子与类似梅西昂的“附加时值”节拍相结合的方

法。不确定的模糊节拍和自由散漫的织体，使人听起来犹如进入朦胧的梦境之中。

“花团锦簇”(Lento)：其中用了两个序列，由第一首中的trope V和trope VI排列而成。

“花团锦簇”的序列（由 trope V 与 VI 移低半音排列而成）

序列1 “O”

材料来源 trope V

序列2 “O”

材料来源 trope VI (t=11)

该曲用Lento(或Adagio)，Allegro，Vivace三种速度与三种音型相匹配，交替循环，刻画出五彩缤纷、繁盛艳丽的景象。其中Vivace的速度及其相应的织体（单音大跳与以八分音符为时值单位的均匀节奏）成为全曲的主体，其中用“，”表示呼吸，演奏时稍事停顿，但不是明显的休止。“，”的划分按菲波拉齐数列的比例，如“3'5'8'”，“2'3'5'”，“1'2'3'”等。如果说“托卡塔”表现了一种对称美的话，那么“花团锦簇”为我们提供的，便是一种类似“黄金分割”的比例美了。

从以上介绍的作品来看，罗忠镕近年来的创作是十分注重音乐形象、民族风格、数理逻辑、结构美的结合的。

（郑英烈）

鲁托斯拉夫斯基
(LUTOSLAWSKI, Witold)

波兰作曲家。1913年1月25日生于波兰华沙。少年时代开始学习小提琴和作曲。1932—1937年间，进入华沙音乐学院学习小提琴、钢琴，并随里姆斯基—科萨科夫的学生马利舍夫斯基学习作曲。音乐学院毕业以后至50年代，他作为作曲家、指挥家和钢琴演奏家活动在波兰音乐界。从60年代起，由于一系

列成功的作品问世，逐渐产生广泛的影响，作品多次在重大的国际作曲比赛中获奖。1959年被接纳为“国际现代音乐协会”(ISCM)的会员，并曾担任该协会的副主席。由于其卓越的成就，被公认为20世纪下半叶东欧国家在国际乐坛上最活跃的作曲家之一。

鲁托斯拉夫斯基创作的前期受巴托克、席曼诺夫斯基等人的影响，喜欢运用民间音乐的素材，作品具有较鲜明的东欧民族音乐的特征。1956年以后，由于在偶然对位技术方面的实验成功，其乐风大变，创作日趋成熟，在20世纪现代作曲家中以其独特的个性享有很高的声誉。

乐队协奏曲 (Concerto for orchestra)

完成于1954年，同年10月26日由诺威斯基指挥华沙爱乐乐团在华沙首演。这是作者早期创作的一个重要作品。该曲由三个乐章组成，民间音乐素材的运用使全曲充满了浓郁的民俗情调。

第一乐章，引子，三部性结构。在升F持续低音上，具有鲜明民间风味的主题在各种调性以及各种乐器的音色上不断变化出现，并以卡农的方式相互追逐。中段形成对比。再现时音乐更生动活跃。最后安静地结束在升F大主和弦上。

第二乐章，“随想曲、夜曲和如诉的歌”。基本结构仍为三部性。急速的快板所表现出的跳跃、活泼的情趣，与中间段落中庸的民歌主题形成鲜明对比。

第三乐章，“帕萨卡利亚、托卡塔和叠歌”。帕萨卡利亚是一个非常独立的段落，规整的民歌主题，经过六次变奏重复把音乐推向高潮，多调性结合的对位写作使音乐带有很强的戏剧性。该乐章的最后部分由多段落聚合构成，类似一个大的复二部曲式。

全曲最后在一个快速的尾声中热烈地结束。

威尼斯游戏 (Venetian Games) 室内管弦乐

这是为29位独奏者所写的室内管弦乐作品，完成于1961年。乐队由7支木管、3支铜管、4件打击乐器、12件弦乐器以及竖琴、钢琴(双人)组成。全曲演奏仅13分钟左右，但却包括四个微型“乐章”。乐器的对比对于各乐章独特的个性起了重要作用。

第一、二乐章主要是弦乐与其他因素的对比。第一乐章重复性地并置两个鲜明的对比因素：以木管为代表的活泼、喧跃和弦乐的静止。每一因素的进入都由打击乐敲击引出。偶然对位技术造成了独特奇异的音响。

第三乐章是慢乐章。长笛的独奏由木管、钢琴、竖琴支持，写法简练却非常有效果。

第四乐章是全曲的重要部分。根据作曲家的结构安排，第四乐章占据着中心地位，它要求被更加专注地聆听。第四乐章比前面三个乐章长大，乐思得到了更充分的发展。本身可分为四个发展环节：第一、引子;第二、进入高潮;第三、高潮的平息;第四、尾声。引子已经显示出整个乐章的建构要素：十二音和弦、微分节奏，静止和流动形成对比;钢琴的进入预示着新的发展开始;不同的"主题"连续出现在四个管弦乐组：木管，铜管，钢琴，弦乐。高潮中含有用偶然对位手段发出的爆炸性的强烈音响，打击乐器在*fff*上敲击，然后逐渐自然地平息下去。最后又出现安详的长笛旋律以结束全曲。

第二交响曲 (Symphony No.2)

这部交响曲由两个部分构成。先写成第二乐章，后来又增补了第一乐章。全曲于1967年6月9日在波兰的卡托维治首演，由作曲家指挥波兰广播交响乐团演奏。

第一乐章具有前奏的性质，由两个对比性段落交替构成。乐章中使用了一个很有趣的十二音音列：♭EF ♭BCGADEB♯C♯F♯G。这是一个由大二度和纯四(五)度交替出现构成的音列，这种交替性似乎暗示了乐章的基本结构。此外，该音列还是一个完全对称的音列，它的倒影等于逆行，逆行倒影等于原形。

第二乐章紧接着第一乐章的最后两个音A、B开始，而A、B两音正是第二乐章十二音音列的最初两个音。此乐章的音列仍以大二度、纯四(五)度为基础，但可视为前乐章音列的变化;ABE♯F♯G♯C♯DF♭BCDG。音乐在经过一系列发展后达到高潮，这时乐队齐奏，各声部尽可能地快速演奏，制造出强烈的噪音音响。在交响乐的结束处，第一乐章基本音列的最初两个音♭E、F被强调，暗示着再现，音乐最后在弱声中逐渐消失。

管弦乐篇章 (Livre Pour Orchestra)

作于1968年。全曲分四大部分，每一部分根据文学结构被称为"章"，每一章后均附有一段间奏。

第一章，一开始就给人一种神秘恍惚的感受。弦乐怪异的滑音效果交错起伏，几乎听不到确定的音高。铜管加入后逐渐把音乐带向高潮。最后又回到开始那样的安静沉寂。第一间奏由三支单簧管演奏，乐谱上只注明了音高和

大概速度，节奏的掌握是任意的。

第二章仍然从弦乐开始，但使用拨弦演奏，此外加上竖琴、钢片琴等高音乐器。跳动的断奏、变幻的音色、活跃的情绪，与第一章形成鲜明的对比。第二间奏与第一间奏相似，只不过换成了竖琴和两支单簧管演奏。

第三章还是由弦乐开始，用滑音演奏，但变得有力，同长号的滑音吹奏交替，造成此起彼伏的效果。第三间奏由钢琴和竖琴演奏，逐渐发展而扩张为第四章。

第四章是整个交响乐的高潮。前面多次出现的任意对位技术在这一章中得到了集中地运用，乐队反复不断地发出紧张狂暴的音响。音乐最后又趋于平静。两支长笛在弦乐背景上安静地进入。当十二支小提琴在最高音区以弱音奏出时，全曲终止。

"米—帕蒂" (Mi—Parti) 管弦乐

完成于1976年，时值作者63岁，在其后期的作品中占有重要地位。

"Mi—Parti"是法语中的一个复合词，意为"局部的一米"。作曲家采用这样的标题，显然是含有结构和技法上的象征意义。

本曲是单乐章结构，可分为三个段落。结构布局仍体现了传统的"再现"原则。

第一段实际上是由两个对比的基本材料的三次变奏重复组成。音乐从弦乐开始，在持续的滑音演奏背景上依次出现了低音单簧管、圆号、单簧管、双簧管、长笛奏出的另一些音乐材料。变奏 I 和变奏 II 中弦乐的基本背景没有改变，但木管乐器却以逆行的顺序进入，并且进入的时间逐次提前。

在一个纷乱的高潮之后乐曲被引入第二段。第二段音乐在性格上同前面形成对比。弦乐拨弦，木管、钢琴奏出跳跃的音乐。此材料重复了一次，每次出现之后都插入了一段由铜管乐演奏的片断。

第三段是前面两段材料的综合。仍然建立在弦乐持续长音的基础上。在结构上它既与第一段相呼应，构成"再现"，又具有总结全曲的独立的尾声段的意味。

(姚亚平)

马代尔纳
(MADERNA, Bruno)

意大利作曲家。1920年4月21日生于意大利的威尼斯，1973年11月13日卒于德国的达姆斯塔特。很小的时候便随祖父学习小提琴，他的父亲也是一位音乐家。他曾在米兰音乐学院学习，但由于被征兵加入阿尔卑斯兵团开往俄国前线作战而中断了学业。战后，他回米兰和罗马重修学业;尔后又进入威尼斯的马利皮埃罗(Malipiero)进修班学习作曲。1949年移居德国黑森州南部的达姆斯塔特城，在那里随谢尔欣(Scherchen)进修指挥课程，以职业指挥家的身分推出了许多先锋派的作品。1955年，他和贝里奥(BERIO,Luciano)共同创建了米兰电子音乐实验室。1954—1967年在达姆斯塔特夏季新音乐班授课;1961年后，在那里主持国际室内乐团;随后，在鹿特丹音乐学院任教;1971—1972年，又在坦洛伍德(Tanglewood)的伯克郡中心开办夏季学习班。他的大部分生涯是在德国度过的，1963年成为德国的正式公民。在他遭受癌症的打击后，仍坚持指挥演出音乐会，直至生命的终结。他在先锋派作曲家中倍受尊重。

他的主要作品包括:《唐·珀林普宁》(Don Perlimplin)——无线电歌剧(1961)等一些特殊乐队组合形式的舞台表演剧;大量的器乐作品，其中绝大部分是为传统乐器而写作的。例如《帕萨卡利亚前奏曲》(1947);《两架钢琴、打击乐及两架竖琴协奏曲》(1948);三首双簧管协奏曲等。他还写有一些混合媒介的作品，如《休息时间第一号》(Free Time I)——为室内乐队与磁带音响而作(1970);也有许多纯电子音乐作品，如《合成体》(Syntaxis)——为由电子产生的四种不同的、但又不特别的音色而作(1956);以及他为两架钢琴而作的BAHA变奏曲。

(吴粤北)

第一双簧管协奏曲 (Oboe Concerto No.1)

作于1962年。题献给著名的双簧管演奏家法贝尔(L·Faber)。同年由作曲家指挥室内乐团与法贝尔合作在达姆斯塔特首演。

乐曲的引子是一段双簧管点描似的独奏，弦乐、钢琴、竖琴和钢片琴亦分别以同样的姿态作答;继一段快速而骚动不安的乐队间插之后，出现了六个华

彩段落，此为乐曲的主体。六个华彩段落中，除了以打击乐为主的第二段、以弦乐为主的第五段之外，其他均由双簧管的独奏居于主导地位。双簧管忧郁而富有诗意的歌唱，赋予作品某种新浪漫主义的情调。最后一个华彩段演奏者换了英国管，这更增添了音乐的伤感气质。

作曲家在这首乐曲中采用的是自由无调性写作技巧，他将先锋派的音响与传统的乐队协奏曲的某些结构原则结合起来，以探索新的音乐表现。乐器的使用，除双簧管独奏的精湛技巧之外，其他23件乐器也都常有个性化的表现。

本曲于1965年修订。出于对双簧管乐器的特殊爱好，作曲家还于1967年和1973年先后完成了他的第二、第三号双簧管协奏曲，它们分别在科隆和荷兰公演，均获得公众好评。马代尔纳的三首双簧管协奏曲不失为当代双簧管音乐文献中的精品。

(杨通八)

马　勒
(MAHLER, Gustav)

奥地利作曲家、指挥家。1860年7月7日生于波希米亚，1911年5月18日卒于维也纳。他父亲是一个酒馆老板，很早就认识到这个孩子的天赋。马勒6岁开始学习钢琴，15岁进入维也纳音乐学院，3年后，又进入维也纳大学。

他的职业音乐生涯开始于20岁。那时他任一个夏日剧院的指挥。从此，这位力度型指挥便找到了自己事业的归宿。马勒很快获得了成功。28岁时，他担任了布达佩斯皇家歌剧院的指挥。37岁被授予奥地利帝国最重要的音乐职务——具有绝对权威的维也纳歌剧院指挥兼院长。在那里，他任职10年(1897—1907)，这10年的历史辉煌卓著。他以满腔热情从事他的工作，对献身于理想他坚定不移，是一位忠实于理想的热情信徒。到他任职结束时，他已教给原来肤浅的听众如何去尊崇莫扎特、贝多芬和格鲁克，并引导他们去听瓦格纳歌剧中那些连绵不断的乐曲。

马勒在他刚刚就职维也纳歌剧院不久，就改信了天主教。促使他改变信仰的主要动机是：在反犹太主义蔓延的城市中为自己铺平道路。其实，马勒本来就属于失去了宗教传统身分，正在寻根，并认为自己是奥—德文化一部分的犹太知识分子的那一代人。他是那种永远对宗教持怀疑态度的好奇的知识分子。他说："作为一个波希米亚出生的奥地利人，作为一个德国人中的奥地

利人，作为一个分散在世界各地的犹太人，我是一个十足的无家可归者”。他还说：“从人的角度，我可以处处让步，但从艺术的角度，我寸步不让！”这种不妥协的态度必然给他树起了一个个劲敌。马勒在维也纳的最后几年中苦于各种阴谋迫害，由于他将皇家歌剧院改为欧洲最早的抒情歌剧院而致使这种迫害更为猖獗。一个年幼女儿的早殇使他不胜悲伤。第二个灾难又接踵而至：他被检查出患有心脏病。最后他不得不辞去歌剧院的职务，此时马勒已48岁(离他去世仅仅3年)。他与纽约大都会歌剧院又签了一个合同，他希望挣到足够的钱，以便能够在50岁的时候退休，最终得以心神安宁地作曲，这是他从未被赐予过的。在纽约的3年，易于暴怒的情绪，使他与周围人的关系常常处于紧张状态。1909年，他担任了纽约爱乐乐团的指挥。在纽约爱乐乐团一个繁重的音乐会季节的中期，他由于琏球菌感染而病倒了。他被决定送往巴黎，由于那里最近发明了一种新的血清疗法。到达巴黎之后，他的病情恶化了。他只好继续他的最后一段旅程，回到他一生中成就最为辉煌的地方——那令他着迷又令他恼怒，使他爱又使他恨的维也纳。弥留之际，他用放在被子外面的一只手的一个手指指挥着，嘴里喃喃地说着一个名字：“莫扎特……”

按照马勒的要求，他死后葬在他女儿的身边——维也纳郊外的一个墓地。最终这颗不安宁的心得到了安宁。

马勒一生的主要作品有9部交响曲和一些歌曲。在自如地表情方面他是一位惊人的天才；许多批评家声称，他的作品的贡献，将来有一天会取代绝对音乐领域最重要的位置。他不仅拥有“英雄般的崇高，而且还有稀有的幽默感”。马勒在他的许多交响曲中都使用了独唱和合唱。

“创作活动对我来说，与我的全部经历是那样地密不可分，以致于一旦我的头脑和灵魂处于休息状态，我是什么也写不出来的。”就艺术与个人情感的关系方面，马勒完完全全是一位浪漫派的人物。音乐对于他就是幻想、陶醉、满足：“一种来自远方的神秘的语言。”是头脑和灵魂陈述信号的音响。在他的音符下，回想着一个时代的伟大主题：大自然，诗意，人类的爱和对神的信仰，人的命运的悲哀和死亡的孤寂。

马勒的艺术中到处都弥漫着歌曲的气氛，他继舒伯特、舒曼之后致力于声乐套曲的创作。他在这方面的成就的顶峰是包含六首用中国唐诗所谱歌曲的交响性声乐套曲《大地之歌》。

在维也纳交响乐作曲家这张显赫的名单中，马勒是继海顿、莫扎特、贝多芬，并从舒伯特到布鲁克纳、勃拉姆斯之后的最后一位。他的音乐中充满了奥

地利民歌和舞蹈那种欢愉精神。他的九部交响曲极富抒情风格，旋律线条悠长动听，和声表情丰富感人。在色彩方面，他可以名列在那些最伟大的配器大师之列。他的独奏乐器的对比属于室内乐风格，所获得的色彩效果与其说是从密集的音响而来，不如说是从清晰的线条而来。正是在织体方面，马勒对当代作曲技术做出了最突出的贡献。在对位法的基础上他建立起了自己的管弦乐风格，他让两个或三个旋律同时展开，互相衬托。马勒从未放弃过调性原则，因为他需要用调性作为他那庞大构思的骨架。

(李凤琴)

第一交响曲“泰坦”(The Titan,Symphony No.1)

作于1888年，校订于1893年。1889年11月在布达佩斯首演，29岁的马勒亲任指挥。从此，他开始了一系列交响曲的创作。他的作品有时虽显得粗俗，但总地来说，朴实、欢快、庞大，带有探索性，并有包容大千世界的杰出作品。像莎士比亚的戏剧一样，这些作品无固定形式，面对现代世界的腐朽而担忧，饱含着托马斯·曼的语言和卡夫卡的思想灵魂。

马勒的音乐从本质上说是浪漫的。他的想象是对自然万物的反射，是对普通人的心灵、而且经常是普通人灵魂中的阴暗面的反射。他总是在音乐中直抒胸臆，而且他这样做并不超越交响曲的各种形式。他那崇高的思想观念无疑发展并开拓了这些形式，同时继承了贝多芬的雄浑，舒伯特旋律的流畅，以及主要来自柏辽兹的大胆的配器手法。

《第一交响曲》——朝气蓬勃，热烈奔放，富有个性——是马勒作品中最易为人理解的作品。它那厌世的情调和使人感受到舒伯特式的维也纳人的轻松闲逸相结合，它那诗的意境和才华横溢的配器，使它成为当今马勒作品中最受欢迎的一部作品。

这部作品在首演时，并不叫交响曲，而是简单而又神秘地称之为两部分的交响诗。6年后，当这部作品在魏玛演出时，马勒谈到了它的音乐之外的含义。他说，这部交响曲将叫做“巨人”，显然是沿用琼·保罗·理查德的著名小说之名。这部作品分两个部分，这两个部分又分为几个独立的乐章。

第一部分：选自青春年华。青年时代的鲜花和荆棘。

1. 春天永驻。引子，代表黎明时大自然的苏醒。
2. 花的篇章。
3. 张帆起航。

第二部分：滑稽人。

4. 猎人的送葬行列。

5. 从地狱到天堂。

这部作品第一乐章的主体是从花的篇章开始的，在此之前的“春天永驻”是这部分的引子。

第一乐章，缓慢地。马勒早期创作的声乐套曲《旅行者之歌》几乎贯穿整部交响曲。只有在第二乐章中找不到这首歌的痕迹。这首交响曲以一个舒展而宽广的D大调引子开始。弦乐声部是铺开六个八度的A音，这一持续音一直贯穿于整个引子部分。从第三小节开始，木管奏出下行的四度音程。单簧管像远方的号角一般，奏出几个疾行的三连音。最后，乐曲在这些下行的四度的展开中获得了完满的主题陈述。引子其余部分材料是小号奏出的音型、圆号声部奏出的一个宽广的旋律和一声声杜鹃似的鸣叫。

“花的篇章”开始，拍子变成了$\frac{2}{2}$拍，速度是从容不迫的，调式是大调。作为第一乐章主题的歌曲名为“清晨我在田野漫步”，这是马勒的声乐套曲《旅行者之歌》中一首歌曲的旋律。这由大提琴奏出。随着主题的陈述，乐曲又增加了一些附加乐思，其中最重要的一个乐思由小提琴在主题刚刚陈述完后奏出，音乐充满了生机。这些主题材料的陈述，使我们丝毫也觉察不出它们并非按照交响曲的形式发展，其流畅自如竟达到了令人不知不觉的地步。正是在此处，这部交响曲闲逸的成分占了主导地位，有如在歌唱春天，歌唱爱的复苏，歌唱杜鹃的鸣叫。这时，引子主题，以原来的速度(缓慢地)带着圆号声部新的材料再现。$\frac{2}{2}$拍子和从容不迫的速度在第二次出现时有所变化，主题和主要附加乐思都得到了精致的发展。这个乐章的主要高潮是小号吹奏的引子部分的再现。

第二乐章，“张帆起航”，生气勃勃地。这是一首强有力的谐谑曲，采用的是一种奥地利民间舞蹈——连德勒舞曲的风格。主题从第八小节开始，由木管奏出，此后得到了戏剧性的发展。接下来是一首F大调的华尔兹风格的三声中部，其魅力宛若舒伯特的音乐。三声中部之后，乐曲又回到了最初的A大调，对连德勒舞曲给予进一步的诠释。这一乐章中没有繁杂的东西或风格上的奇巧。马勒在此指出，这一乐章和下一乐章之间应当有一个较长的停顿。

第三乐章，“猎人的送葬行列”，庄严地，d小调，$\frac{4}{4}$拍。首次演出时，它在音乐中产生了一种全新的音响。定音鼓以预言性的下行四度开始。然后低音提琴奏出主部主题——一首小调式的、人们熟知的法国儿歌“雅克兄弟”的改编曲，风格奇异怪诞。这个主题漫游在阴间地府般的管弦乐队中间，就像做了一

次不正规的巡回。双簧管奏出一个得意洋洋的副题。很快木管声部奏出一个像匈牙利民间舞曲样的旋律，并予以简短的发展。经过一个长的持续音后，我们听到了一个慢速的、像进行曲般的旋律，它选自马勒的一首歌——《我爱人那双蓝宝石般的眼睛》。这段葬礼进行曲是由一个孩子的图画触发而产生的，画中各种动物驮着一个猎人的棺材走向坟墓。让我们再次引用马勒的话："这与所表现的内容并不相关……这只是一颗受伤的心的呼喊，以送葬队伍带来的可怕的令人沮丧的压抑作为先导。"

时代精神笼罩着这一乐章，造成一种"客观上的关联"，对此，尽管马勒有着强烈的内向性，却也有所领悟(马勒说："人必须联想到某些已知的事物，否则他就会无所适从。")。此时的音乐是刺耳的嘲弄，给人的感受是强烈的。嘲笑和抑郁绝望一直保持到乐章的结束。一个简短的延长记号和一个突发的和弦开始了最后一个乐章。

第四乐章，"从地狱到天堂"，风暴般地，F小调，$\frac{2}{2}$拍。马勒总是自豪地讲述这样一个故事，在这部作品第一次演出时，他的开始和弦使一位妇女大吃一惊，从座位上跳了起来，手提包和物品掉了一地。这是一个对比强烈的终曲——雄壮的第一主题转入温柔抒情的第二主题。它具有柴科夫斯基的那种思慕之情，但在马勒的作品中，这种思慕之情最终是公诸于世的，并不像柴科夫斯基那种暗暗的思慕。作品最后以主调D大调结束，欢乐而坚定。

在马勒的《第一交响曲》问世20年之后，即他逝世前不久，马勒在给他的一位年青朋友布鲁诺·沃尔特的信中就这部作品写到："……对于这部充满青春活力的曲子我非常满意。每当指挥这部作品时，我都奇异般地受到了感动。一种切切实实的灼痛感。这是多么奇妙的世界，它以声音和音型造成如此般的反响。像葬礼进行曲和随之骤然而来的暴风雨，在我看来都是造物主猛烈的指控……"

第二交响曲"复活"(Resurrection,Symphony No.2)

完成于1894年。1895年2月在莱比锡首演，作者亲任指挥。马勒在世时，除《第八交响曲》外，这部交响曲是他所有交响曲中最流行的一部。然而由于《第八交响曲》的管弦乐和合唱编制是那样庞大，再加上语言方面的困难，致使除去讲德语的国家外，其他国家几乎很少有人真正熟悉这部作品。《第二交响曲》是继《第一交响曲》问世后的第六年完成的，在这6年中，马勒在结构技法上没有重要的变化。他仍旧是个歌唱者，试图把抒情性扩展到交响

乐当中去;他仍旧是个道德说教方面的寓言家。

由于马勒对诗歌不同寻常的收集爱好,促使他作品的抒情性不断加剧。马勒首次发现《少年魔号》这部诗集是在1888年。他为这部诗集中的多数诗谱过独唱曲,大多数歌曲还配制了乐队伴奏,这种努力的尝试并非出自偶然。的确,他对音乐中任何一种小曲式都缺乏兴趣,至少对室内乐、钢琴或小提琴独奏作品他兴趣不大。然而歌曲却在他的交响乐构思中占据重要地位。在第二、三、四交响曲中,选自《少年魔号》中的原文不是暗含在音乐中,就是直接引用在乐谱中。在《第二交响曲》中,有一首合唱终曲就选自德国诗人克洛普斯托克的题为《复活》的一首赞美诗。他的态度在写给安东·塞德尔的一封信中得到了坦率的说明:

"每当我构思一部大的音乐作品时,我总是到语言中去寻找我思想的负载体。贝多芬和他的《第九交响曲》的关系肯定也是这样的——除了那个时代不能供给他适当的材料外;因为席勒的诗实质上不能代表他头脑中那些非凡的思想。……到我写《第二交响曲》末乐章时,为找到清楚的诗句,到整个世界文学宝库中,甚至到圣经中去寻求我思想的载体已成为必要的了……具有深刻象征意义的艺术创造的本质是一种风格,在这种风格中我发现了我要走的路。把合唱引入末乐章的想法使我思考了很长时间,唯一令我疑虑和犹豫的就是这将被人认为是对贝多芬的拙劣模仿。"

"就在这时,冯·彪罗去世了。在汉堡我正巧参加了他的葬礼。我坐在那里思绪万千,别情离绪,正好是一直缠绕在我头脑中的这部作品的精神所在。然后从管风琴坛上传来了克洛普斯托克赞美诗《复活》的合唱。它就像突来的闪电一样令我震惊,似乎每样东西都清晰无比地展现在我眼前。在我,这是创造者等来了这个冲击。我在那里所经历的我必须着手把它们谱成音符。而且,假如我头脑中没有在酝酿着这部作品,那么,我怎么可能会体验到它呢? 要知道,当时在教堂同我坐在一起的有数千人!事情对我来说总是这样:只有当我体验到时,我才创作;只有当我创作时,我才体验。"

尽管马勒没有把这部交响曲的标题清楚地定下来,但是通常把它称之为"复活"交响曲是合适的。然而,尽管如此,如果把这个词理解成基督教意义上的"复活"就不合适了,因为用这种想法去套马勒的目的显然是太直接太狭隘了。为传输这部作品更广泛的涵义,马勒在此又一次使用了格言媒介。在《第二交响曲》中,马勒的目的是想创造出救世的信念与希望,是对极深奥的激情的探索。在这种探索中,怀疑、绝望与对信念的渴望、信念的恢复形成了鲜明的对

比。对马勒来说，信念必须出自一种悲剧性的意识。据布鲁诺·沃尔特所称："就天性而论，他是一位极端的人。"所以，他的作品及其风格不可能是富于逻辑的，温和适度的，冷静理智的，正是这个前题，才决定了马勒作品的基本风格。

第一乐章，据马勒自己所称，描述的是英雄的葬礼仪式。同样，这不是一部直截了当的葬礼进行曲，一首悲歌，或像贝多芬《英雄交响曲》那样的挽歌，它要更苦一些，它是争辩性的，寻问性的，对显然的毫无意义的生活充满了抵触。"你为什么要活着？为什么要受苦？是否这最终不过是一个庞大、骇人听闻的玩笑？"马勒在给一位朋友的信中写道。对马勒来说，喜剧玩笑是一个糟糕的恶作剧，只有经过对宏伟的信念进行反复证实，那些争端才可结束。

第一乐章，庄严肃穆的快板，c小调。在小提琴和中提琴断断续续的G音震音衬托下，低音提琴奏出了主部主题。低音提琴突然奏出一个十六分音符的音型，然后沿音阶迅速升高，直到坚实的C—G—C下行跳进这个中心。紧接着是一个三连音音型的展开。木管为第二主题的出现奏出了一个旋律性的过渡，第二主题首次由弦乐在E大调上陈述。它的简短令人意想不到，在降E大调上它被迅速推进到特强力度的高潮。G震音和低音提琴主题再现。一个更加迅疾的三连音音型为第三主题的出现做了铺垫。第三主题在降A大调上陈述，节奏仍然是进行曲式的，其高潮出现在突然地转向g小调之时。此时有一种似沉重的脚步声的音型，同时小号吹奏出一个相当严峻的乐句，构成了呈示部结束的主要材料。

展开部开始，第二主题在C大调出现，由小提琴声部以缓慢的速度奏出。圆号的回声引出了一个宁静的田园诗般的段落，很像古典术语中所称的第二主题组。乐曲由圆号主奏的圣咏旋律开始，逐步达到最高潮。这里有一种马勒独有的色彩感，在田园诗般的段落之后，英国管放弃了它原来那位情调优雅的双簧管的陪伴(在这个乐章的前面，英国管曾在双簧管的伴奏下演奏过这个乐章中"英雄"的主题，与世隔绝般地与外表严厉的低音单簧管一起奏出了一曲讽刺性的、半忏悔式的"最后审判日")。这里像柏辽兹和瓦格纳一样，作曲家的色彩感是交响性的，变换性的。同样，这里还有一种对于律动的高超的控制力，律动负载着这个乐章穿越每一个停滞点，不断地在交响的巅峰上再建巅峰。这部交响曲从它初次那带有尖锐的三连音和短长格节奏的愤怒的震颤到很自然地进入一群有机的变化之中，这中间展示出一种巨大的不可逆转性。

不管听众把再现部和尾声理解为一篇壮丽的马勒式的怀旧随笔(即随着尾声本身整齐的步态，从一种极为准确的等级下行进入到葬礼墓穴，从对过

去的一次甜蜜的回顾到对现在的一个破灭了的梦幻),还是把它看作是一段浓缩的宏伟的交响性的概述(即随着哀鸣般的小号和在结尾部分的大、小调下行,人们所体验到的最出色、最有效的浓缩技艺),其效果都是一次极完美而独特的对交响乐的体验。

第二乐章,连德勒舞曲,降A调,$\frac{3}{8}$拍,中庸的行板。轻松而从容地。“不要快”,是马勒在乐章开头的提示,也是马勒为警示他的演奏者最常用的词。马勒称这一乐章为间奏式的,是英雄过去生活中欢快幸福一面的聚集。它代表了第一乐章葬礼的骚乱之后的一种轻松释然。

马勒自己确认,这个乐章与狂暴的悲剧性的第一乐章形成了极鲜明的对比。在此他特别标出在这两乐章之间至少必须有5分钟的休息。事实上这个行板并不像看起来那样平和与宽松,它并不单单表现对幸福时光的追忆,而是还包含着其他因素,它的节奏脉动是相当坚定有力的。它的三连音动机具有潜在的动力性。

这是一个具有民歌风格的包含几个不同段落的乐章。其中包括有两个三声中部,但是它们在音响与情感上绝非毫无联系。近结束时,是一段由弦乐拨奏的悦耳的音乐,然后小提琴改为拉奏,声音悠然地高扬起来,这个乐章在一种紧张的狂喜的颂唱中走向尾声部分。刚好在双纵线小节前,木管奏出了一个具有绝对马勒特色的赋格段:一个声部开始唱《旅行者之歌》套曲的第一首歌,另一声部萦绕在《告别》这首歌上,一架竖琴弹奏一个上升的音阶,另一架奏出一个刮奏式琶音结束了这一乐章。

第三乐章,c小调,$\frac{3}{8}$拍。这是马勒式的第一次鬼怪式的谐谑曲,基于《少年魔号》中的一首歌《圣安东尼对鱼说教》而作,格调是苦楚的,嘲笑的,讽刺的。对马勒来说,在这种情绪下很大成分上寓意一个可怕的恶作剧。你可以像安东尼对鱼儿们说教那样——每条鱼都在听,但没有一条予以注意——去对人们说教。什么也没有改变:每日生活在偏狭、忌妒、琐事中延续;所有的可能就是一声“令人嫌恶的叫喊”。如果不是有这首歌,对这样一个纯管弦乐乐章如此解释就太文学化了,但这首歌就在这里,其参照是非常直接和清晰无误的。

从音乐上说,这首谐谑曲具有更多马勒式的“世俗”风格特色。这是街巷、酒馆式的音乐,粗俗、鲁莽、下流。这里“流行音乐”的某些方面预示出终曲乐章,在终曲乐章中它具有不同的用处,被转而用在其他目的上。音响甚至出现了来自《第一交响曲》中诙谐成分的回声,“旋转,旋转,无休止地旋转!”这种讽刺实际上更苦。

谐谑曲中，人的生活被一个下流、粗鲁、强暴的尾声紧紧抓住，并被第四乐章的到来短暂、轻柔地打断了。至少当女低音柔美地唱出《少年魔号》中"原始之光"一段时，歌曲已从潜在的转为现实的了，小号雄壮的圣咏旋律在低音区予以回应。然后出现另外一些典型的马勒式的小木管音型，由乐队和两把独奏提琴接续。人声再次唱出"我来自神，并将回到神……"

第四乐章是一简短的，冥思默想的乐章，降D大调，$\frac{4}{4}$拍。音乐非常优美感人，扮演着终乐章前奏的角色，不停歇地进入了第五乐章。

末乐章本身是一幅巨大的壁画。很像这个世界的缩图:它包容每样东西——或几乎每样东西。至少从一方面来说，它建筑在马勒交响乐风格两个主要成分的基础之上，即由明显的大众音乐所支持的悲剧性和圣咏中所表达出的礼拜仪式性成分和以马勒式的特殊术语表现出的世俗与神圣的成分。

像第一乐章一样，这个乐章由几个对比性成分组成，充满了讽刺性的幽默。乐章开始于大提琴和低音提琴一个上行的冲刺并停留在另一个"令人嫌恶的叫喊上"。接下来是一段包含许多成分的性格残暴的管弦乐呈示。圆号以回声的音响奏出这个"最后的呼唤"的轮廓，在此，它不仅是对死者的告别，而且还是对复活的呼唤。在奏出弦乐拨奏之上的主要圣咏主题之前，木管在弦乐颤音之上奏出一个三连音音型。对前面几个乐章的暗示与回忆突起之后又散落。接下来进入一个由铜管主奏的令人振奋的进行曲。当这个进行曲再次静下来时，再现的圣咏旋律由长号和大号忧郁地奏出，第一部分圣咏由大管支持，第二部分由低音弦乐拨奏和悬浮的高音小提琴和声予以衬托。接下来进入到另一阵狂暴的不和谐的喧嚣中，并进一步达到骚乱的程度。之后乐声重又回到那首进行曲。就如人类向最后的审判日前进一般，富人和穷人，高贵的和低贱的，王子、教士和叫化子全无区别，所有的人都像是在急迫地祈求着。乐曲经过多次的转调和各种管弦乐的组合达到高潮。接下来是一个令人惊奇的段落，由圆号奏出"最后的召唤"开始，小号在长笛和短笛的悠扬旋律声和婉转的鸟鸣声中柔弱地吹出号角般的回声，象征春回大地的复活，这几乎就像圣·弗朗西斯要来为这个世界祈福一样。最后合唱以降G调进入，开始在一种神秘的气氛下唱起克洛普斯托克:"复活"这首圣诗。"复活!你，我的同类，经过短暂的安息后，你必能复活。"

这部交响曲的整体调性布局是从c小调到降E大调，从主音小调到关系大调。马勒到达他的关系大调的进程是很长的，曲折的，进行中包容着许多调性成分，这是马勒创作手法中一个显著的特色。随着女低音唱出"噢!相信吧，我

的心，相信吧，你没有虚度此生。"这些词是马勒自己加到克洛普斯托克圣诗中去的。在此，第一乐章提出的问题得到了回答。女高音演唱"原始之光"主题，同时又结合进女低音独唱，从而达到降E大调复活的高潮：创生本身回答了这个问题，获得了信念的实体。随着管风琴的进入，尾声部分以一种胜利的断言、辉煌的结论和一阵丁当的钟声，就像是得到复活的死者加入了天使的行列一般，强有力而崇高地结束了这一乐章。

全曲演奏约80分钟。

(李凤琴)

第三交响曲 (Symphony No.3)

作于1895—1896年。当时马勒居住在施泰因巴哈，他总是习惯于在那间位于田野之中的、又小又简陋的茅屋中写作，以期逃离繁忙的外界干扰，更接近大自然一些。然而，由于他那颗不宁静的心和早期浪漫主义思想，所以并没能完全隐遁在大自然的慰藉之中。在创作《第三交响曲》的过程中，马勒感到自己被一种强烈的创造冲动所挟持，以致他几乎不敢确信那是他写的作品。他感到好像被一种巨大的非人的力量所攫住，并利用他达到其目的。对于马勒来说，天性是各种激情的本源，这本源不仅有好的、安静的、平和的一面，同时也有不好的、狂暴的和怪诞的一面。正如在这部交响曲中，马勒认为天性包含一切，囊括生活的全部，天性相当的一部分远离适意与愉快、坦然与安宁，并远远超出城市与乡村的界限。

巨大的第一乐章开始就排除了任何关于天性是所有的慰藉和安抚的观念。在想象中，不仅第一乐章而且整部交响曲都是以一种毫无生气的黑暗幽深的气氛开始的，接下来引出了对夏日的活力和丰富的生命力的颂赞，并以赞美上帝的爱结束。这是一个复杂的、常常又是猛烈的进程。听赏这一乐章，任何人都有理由肯定，除去这迸发式的第一乐章的长度和复杂以外，马勒是想同情甚或确信那种关于宇宙万物在一声巨响中创生的理论。

乐曲以圆号齐奏具有进行曲格调的主部主题开始，但音响中含有一种轻微的空洞感，这预示生活还未完全苏醒，仍处在空虚状态。活力与现实不能统一。两个紧密相连的较为重要的动机分别是：一个动机带有葬礼进行曲似的三连音节奏型，这由长号和定音鼓奏出；另一个是具有向上穿刺性的动机，也以三连音形式出现，主要由小号奏出。第一部分的音乐以木管乐器的半音下行滑奏和一阵孤零零的鼓声结束。

下面这部分与开始部分的圆号主题合并组成“夏日进行曲”。生活仍旧在旋转着，但并不总是舒适的。不吉利的喃喃低语和隆隆之声伴随着长号陈述它那长长的主题。这个主题给人一种空旷荒凉的感觉;然而最后，这个主题在风格上变得富于情感，预示了这个主题在最后再现时的解决。音乐在集聚力量与决心，最后带来了由乐队全奏的一个巨大高潮;独奏长号再现。接下来是一个长长的段落，描述了正午的宁静。太阳炽热地照耀着大地，鸟虫鸣叫，流水潺潺。乐曲在进行曲材料上不断进行新的展开，并建立起一个兴奋的高潮，这高潮暗示了许多年前的一段时期，那时，马勒从他那与世隔绝的小屋(在那儿，他狂热、惊恐地工作着)返回尘世，寻求人类友谊的保障。

再现部虽然同时包括着许多主要材料，但以减缩的形式出现。这个再现部正如开头的呈示部一样，是对一种野性的苏醒的正式宣告，给人以“春天是最残暴的岁月”的暗示;是一种复苏，是极大的痛苦。当圆号独奏在不同地方和最后再现时，已同沉浸在安慰之中的大提琴一起，经过完美的修饰，带着回声与共鸣，壮丽辉煌地结束了这一乐章。

巨大牧神的苏醒是可怕的，同时带来了夏日的临近，这一切形成了这一结构复杂、材料丰富的庞大乐章;一声巨大有力的召唤“所有的生灵宣讲吧!”其中有许多音的变化，调的转移，但主要是在d小调、D大调和F大调之间。这里聚集着迄今为止我们所熟悉的马勒所有的特质:对黑暗的预感，对旋律的放纵，其中不仅有小号鼓号曲和流行音乐的回声，而且还可以捕捉到粗俗的街巷小调的余音，每样都是以马勒自己的方式表现出来的。这一庞大的乐章就像与之相对应的《第二交响曲》一样，是一部凭自己正常的神志作出的一个巨大的创造。第一乐章之后休息，这已是马勒的惯常做法了，即强调这部交响曲是由第一乐章和其他五个短乐章两部分组成的。

第二乐章，“草地上的花告诉我的”，$\frac{3}{4}$拍，A大调，以平静的双簧管主题开始。这是一首非常迷人而又天真无邪的田园曲。从作曲角度来说，这是表现马勒才能的一个完美的范例:在众多管弦乐器的配置上，竟能展示出接近室内乐的风格和韵味。总谱上标有小步舞曲的速度，虽然在中部有暴风雨般连续的隆隆鼓声，但却未达到过分的程度。风给树叶和花朵虽然带来了片刻的不适，但却根本算不上什么严重的打扰，更达不到毁灭性破坏的程度。音乐通篇是精致严谨的。

第三乐章，“森林中的野兽告诉我的”，谐谑曲，$\frac{2}{4}$拍，c小调，悠闲、嬉戏地。主要部分是基于《少年魔号》中“夏末”这首歌曲而作的，关于死了的杜鹃和

那个机会主义者夜莺。短笛叱责杜鹃(单簧管)自己不经心送了命,与此同时夜莺在双簧管上进行反驳。这两个乐思进行了大量的交互作用,一些是庄严的陈述,一些是拙劣、滑稽的模仿。事实上,这里有两个三声中部,也可说是带三声中部的两个部分,第一部分是欢跃喧闹的,人们可能会称之为粗糙的演奏,它使人回忆起贝多芬的狂欢的农民,不过这里转入了动物世界。第二部分,是更加广阔的著名的铜管独奏部分,它给人一种深沉的怀乡的情调和气氛,使人回想起一个逝去了的时代。对马勒来说,其中肯定寓意着更多的追忆和乡愁,这弥补了内心深处某些情感上的需求。再没有任何对比可以同这一乐章和下一乐章(第四)的强烈对比相媲美的了。这首谐谑曲在降e小调上以一种狂暴的宣泄结束。就像后来被德里克·库克所比喻的那样,一块面纱被揭开,展现出伟大的牧神本身。

第四乐章,"夜晚告诉我(人类)的",D大调,$\frac{2}{2}$拍开始。歌词选自尼采的《查拉图斯特拉如是说》中题名为"午夜之歌"的一首诗。为这首诗所配的音乐是非常静谧、安宁的。

马勒不是尼采主义者,从整体看来,他不喜欢也不相信尼采的哲学。事实上在这个问题上他同妻子还争论过很多次。他的妻子与他属于不同的宗教信仰。尽管直到1897年他才转信罗马天主教,但是,由于众多实际中的原因,他一直尊崇着他的犹太祖先,他对信仰的追求总是在基督教精神的偏见范围内。这种追求在《第二交响曲》中的表现是直接的。的确,爱尔玛常常斥责他。她,一个天生的基督徒,天主教徒,要经常抵御反基督精神的叔本华和尼采,以及马勒、犹太人的侵入,因为他们都强烈地反对基督教信仰。也许正是由于一个人生活中一个小小的反论,证明了他整个一生所属的大的信仰范围。

但是,尽管对尼采天生地不相信,马勒却发现这首"午夜之歌"正适合于他在本乐章的目的。实际上,他曾一度想称这部《第三交响曲》为《快乐的哲学》,这是照搬尼采一书的标题。这倒不是说他在某种意义上改变了原来的信仰,取用了尼采的思想方法,而是说他乐于使用一种新乐观主义,并且发现它就反映在尼采的诗文中。

不管怎么说,大约有一个世纪之久,尼采对作曲家们的影响特别强烈。他的著述吸引了许多德国的、奥地利的和其他别的地方的人,包括英国,在那里他的吸引力几乎可与华尔特·怀特曼相比。

这一乐章以一段非常平静的序奏开始。拍号不断变换。接着女低音唱道:"啊!人类,注意!深夜确在说什么? 我睡了,睡了——我从深沉的梦中醒来。

世界是深沉了，深于白日之所能知。悲痛说:它的悲痛是深沉的——快乐仍深于悲痛。因此，去吧!快乐都要求永恒。要求深沉的永恒……”[1]其中有第一乐章音乐转回的暗示。荒凉和苏醒前的景况，带有夜鸟的一声孤寂的哀鸣。其中有许多富于想象的音乐。如当长号以三度音程支持着独唱旋律时，短笛又在高声部予以回应，再现了马勒喜用的以大跨度的高低音构成两部对位的常用手法。整个乐章自始至终具有深沉的凝思和各种热切的欲望，这也正是马勒独具一格的特色。

第五乐章是第四乐章在逻辑上的继续:“晨钟告诉我的(天使们)”——人类之后，即是天使们. 这不可避免地将进入马勒式的一个顶峰。这里是男孩子们的歌唱声和“乒乓”回响的钟声的交织，同时还有女声合唱和女低音独唱的颂歌伴随其后。接下来铜管、木管和高音弦乐控制着舞台，竖琴和打击乐衬托背景。如果作为儿时崇高期望的一次回归的话，这里是马勒不屈不挠精神的又一范例;这种期望在这里和在《第四交响曲》的尾声中得到了明朗的表述，而且作为一种必然的推论结果，在某些诙谑曲和连德勒舞曲乐章中，那种扭曲的、痛苦的和苦恼的音乐表现出一种奇异的风格，这种风格就是一种不断加剧地唤醒孩子们对成年世界的憧憬。

这一乐章同前一乐章的对比是戏剧性的、意味深长的，这是从黑暗向光明的迈进。最初的诗名是“穷孩子的乞讨之歌”。这里是孩子们乞求天国之光，而不是乞讨面包和世俗的食物。孩子们的“乒乓”之声引出了耶稣宽恕彼得的主题动机，它带有最后的审判日就在眼前的暗示。

然而并不都是罪恶与宽恕，男孩子们欢乐的歌声驱散了所有的恐怖与诅咒。中间部分引出了人们熟知的马勒的一些曲调: 烦扰不安，最初幻想的逐步削弱，永恒的希望。“乒乓”之声逐渐变得不稳定和刺耳了，管弦乐的音调转而表现月亮黑暗的一面。然而天国的微笑很快就回转而来，小天使们又恢复了他们极乐永久的视觉形象，结尾是一段在D、F和A音上的钟鸣声。管弦乐众声繁会，与钟琴、短笛精美的音响交织在一起，从耶稣博大的怜悯中继续发展下去。马勒永远在寻找纯真无邪的喜悦，寻求从陈腐、琐屑的人生中，从绝望的地狱中得到拯救——他永远在渴望着上帝的真正的爱。

第六乐章，终曲，D大调，$\frac{4}{4}$拍，庄严的柔板，“爱告诉我的”。这与其说是超凡的，倒不如说是他所企求的纯粹的人类的爱。对马勒来说，所有快乐的音

① 引自尼采《查拉图斯特拉如是说》(高寒译)

乐，快板，诙谐曲，连德勒舞曲，所有基本的舞曲乐章都代表着世界和人类生活的变迁。对比之下，缓慢的音乐，各种柔板常被安置在永久性的、不朽的和更高级的意境下。这部交响曲涉及到从大自然生命的苏醒。它那强大的活力到最终的沉静；这个过程是从自然的生活，从我们与之打交道太多的这个世界，从不管是古希腊神话中的地府旋门还是佛教中分散、错乱、扭曲的意识到达涅槃这个境界的。涅槃这个概念是由叔本华直接引入西方哲学、瓦格纳直接收入西方音乐的，这个词在19世纪很多作品的潜在内涵中都有引申。这个词在贝多芬《第九交响曲》和瓦格纳的《帕西法尔》中达到了顶峰。对马勒来说，这个词几乎是一种反转的进程，是思想达到这样一个境界的负载体，即唯有音乐才能达到思想表达的极限。所以，他放弃了将《第三交响曲》结束于第七乐章"天堂般的生活"的最初想法。这一乐章显然变成了紧接下面的第四交响曲的最后乐章。

《第三交响曲》结束于一个总揽全曲的管弦乐柔板。然而马勒还是不能在没有一些言辞说明的情况下谱写这一乐章。在写给安娜·冯·米尔登伯格的一封信中，他提到这样一句箴言："上帝，看看我遍体鳞伤，不要让你的一个生灵失丧。"

初次听到这段柔板，其音响和动力表现出晚期瓦格纳的风格，音响令人回想起晚期的贝多芬，然而还未经过几小节，马勒特有的标志就出现在你的面前了。第一乐章的材料在此重现；独奏长号再现；最初几小节的圆号动机再现。中间部分重又引入了不和谐和纷乱的因素，因为马勒毕竟不是神而是这世界中的一个人，在渴望着纯粹的和平和对武断的自我的克制的同时，奋斗、磨难、热望本身并不是那么容易放弃的。人的虚妄之心和脆弱之情仍在坚持着。从整体上看，这个乐章是马勒思想的继续演进。这种演进是通过各种变化引向旋律与和声的全面改观的。那些复调织体继续被丰富着，翻新着。音响中充满了马勒式的独特旨趣和聪颖．音乐三次达到高潮，而后溶解、消逝、结束。

一个激情昂奋的尾声由长号独奏开始，小号吹奏主部主题予以回应，长号在高音弦乐和声的陪衬下，以庄严的对位奏出伴奏部分，相互交织的音乐进入D大调，将这一乐章以及这部交响曲推向一个巨大、辉煌的高潮。

第四交响曲 (Symphony No.4)

《第四交响曲》是马勒交响曲作品中的一首优美的诙谐曲。在作曲家的构思中，它是一部"交响乐诙谐曲"，根据《少年魔号》中的《天堂的生活》

的四段歌词而谱写，很快得到人们的喜爱。作品写于1899年至1900年夏季；作曲家亲自指挥了1901年11月25日在慕尼黑的首演。他采用了G大调作为基本调性色彩，这是一个具有轻柔欢快，甚或自然纯朴风格的民歌调性；自从海顿和莫扎特以来，这一调性从未得到充分的探索，从未做过大交响曲的基调。一切看来都安排得井然有序：采用了四个乐章，清晰的自然音阶基础，不带有长号的灵活的配器，每一乐章的结构明白易懂。如马勒所说，乐曲的基本情调是"无边无际的蓝天……只是偶尔幽灵出来作祟才变得暗淡；但是天空安然无恙——只是我们自己遭受着突如其来的恐惧的折磨，正如人们在天气十分美好的日子里，会在明亮的树林中感到惊惧一样。"

铃声伴随着长笛发出的特定音型开始了第一乐章，优美的第一主题由小提琴吟诵般地奏出，第二主题由大提琴浑厚地唱出。"第一乐章一开始好像很单调，但很快就出现了多种成分的合成，在结束时，繁会交响的音乐已使人应接不暇。"这里马勒指的是这一乐章的结构，它由简单的主题细胞不断增殖，变得越来越复杂。

第二乐章，谐谑曲，一首$\frac{3}{8}$拍子的乡村舞曲，事实证明这首谐谑曲"神奇诡秘"。一种令人悚然的声音给田园诗般的舞曲蒙上了威淫、不祥的色彩，首席小提琴奏起一段舞曲风格的阴森可怖的旋律。在这种声音古怪的提琴的伴奏下，中世纪为死人而跳的舞蹈中死神的化身弗伦德·海因出场了。死神先生随着以死亡为主题的圆舞曲翩翩起舞。马勒中、晚期的风格表现在灵活的配器上：使用独奏乐器(小提琴，圆号，单簧管，大管)和片断音型，放弃了以前交响乐那种严密的管弦乐写作手法。

第三乐章含有一个"平和"的两个主题的变奏，其中第二个是第一个的变化。最初弦乐演奏第一主题，共24小节，随后由双簧管(从巴赫起双簧管在音乐中一直被当作天真纯洁的象征)承接主题。由第一主题变化而来的第二主题，首先由双簧管演奏主旋律。两组主题的变化，使得变奏曲或多或少遵循着回旋曲的程序。贝多芬《第九交响曲》的慢乐章可以说是这一形式的古老的先例。

在第四乐章中，第一乐章欢快的G大调再次出现，此时标有"非常温柔地"的标记。由女高音独唱《少年魔号》中的一首歌，将作品的意境诉诸于文字：梦见悠然的圣贤和欢唱的天使。这里用了由《第三交响曲》删节下来的乐章"童年告诉我"，它是渴望的象征，是一首童谣，是对失去的乐园的一种幻觉。最后乐声在很弱的力度下渐渐消逝。

(李凤琴)

第五交响曲 (Symphonie No.5)

1901年夏在幽静的马埃尔尼格度假时，马勒创作了一部丰富多采、具有英雄气质的传世杰作——《第五交响曲》，这是马勒创作风格转向"纯音乐"阶段的第一部交响曲。这一时期，他不仅在交响曲中摒弃了声乐，还大量地采用了繁复的巴赫式复调音乐的写作，因之作品的面貌焕然一新。这部作品共有五个乐章，实质上由三大部分组成：两首葬礼进行曲、谐谑曲、小慢板与终曲。乐章的调性设计十分独特，以升c小调开始，经过a小调、D大调、F大调，最终结束在D大调上，犹如从导音到主音那样的紧凑，显示了一个从悲剧逐渐发展到胜利的完整进程，作品内部充满了强烈的矛盾，包含了忧愁与激动、渴望与欢乐的两个对立的世界，但是它却表现得如此谐和与协调，这与莎士比亚的某些伟大杰作有异曲同工之妙，因之实堪称为马勒的一部不朽名作。

第一乐章，"葬礼进行曲"。这是一首恬静的忧伤的葬礼悼歌，但却充满了浮士德式的渴望。一阵具有预兆性的号角揭开了交响曲的序幕。紧接的是一首交响葬礼进行曲，沉静而悲恸，扣人心弦。主题显然取自马勒1901年创作的组歌《少年魔号》中的歌曲《战鼓手》。整个乐章有两个三声中部。第一个三声中部是粗野而具有复杂对位风格的片断，降b小调。后面是进行曲的再现，但以《亡儿悼歌》第一曲中的一个直接摘句结束。第二个三声中部是a小调的，情绪平静，由弦乐奏出。各段音乐之间由号角声连接，有时辛辣，有时凶险。最后，整个乐章在长笛的轻轻应答声中结束。

第二乐章，凶猛地，由第一乐章降b小调的段落发展起来，音乐激动、猛烈，毁灭性的能量不断增涨，逐渐构成了一个刀光剑影的战场，高音木管不断做出惊慌失措的呼喊，好似马勒与恶魔正在展开一场你死我活、惊心动魄的搏斗。这段音乐显示了马勒从一般素材中汲取炽烈感情及对位写作的非凡能力。但音乐并非全是暴风雨式的。大提琴与单簧管奏出一个慰藉性的主题，圆号则更给它以诗意的抒发。全曲的高潮是一首庄严的D大调"合唱"。不久，恶魔再次出现，小九度音程的跳跃频频出现，构成了一种十分奇特的音响。最后，一声单纯、庄重的鼓击，结束了这首极度悲痛的悼歌。

第三乐章，谐谑曲，有生气但不太快。这是一个自由、欢快而相当长的乐章，其中出现了许多维也纳风格的轻歌曼舞的音乐，作曲家似乎在对浪漫的过去做一番诗意的回忆。整段音乐出色地运用了圆号的助奏及弦乐的拨弦，气氛十分强烈，充分暗示出马勒的某些传奇的经历及思乡之情。

第四乐章，小慢板，非常缓慢，是一首弦乐与竖琴奏出的沉思歌曲，主题与1902年创作的组歌《亡儿悼歌》中“我在世界的狂乱中死去”一句的旋律有关。中间段落显得十分激动，充满了渴望之情。乐章中不时出现第三乐章中的号角声及九度跳跃。

第五乐章，终曲、回旋曲，快板，与贝多芬的《英雄交响曲》的终曲一样欢快、激昂。开始，圆号吹出了一个A音，大管则奏出了马勒歌曲《颂赞更高的理解》中的一个摘句。通过一个单纯的滑音，音乐进入了快板。在这里，《颂赞更高的理解》的摘句进行了频繁的赋格及对位的展开，感情充沛、开朗而热情。接近结尾时，音乐一度出现了阴影，但不久，乐队就以前所未有的活力，趾高气扬地前进，最后在具有一种奇异光彩的音响中结束。

尘世之歌 (Lied von der Erde) 人声与乐队的交响曲

1907年，马勒被迫辞去维也纳歌剧院指挥之职，加上小女儿的夭折，使他的心情十分恶劣，简直无法平静下来。这时，他翻到一本贝格特的中国唐诗新译本《中国竹笛》，诗集中的好几首诗正道出了马勒的思想与当时的心情。于是，他选了其中七首谱下一部使他名垂千古的杰作——“为男高音和女低音(或男中音)独唱以及管弦乐队而写的交响曲”《尘世之歌》(有译《大地之歌》)。

《尘世之歌》共六个乐章，由男高音及女低音轮流演唱。乐曲既表达了作曲家对世界、人类、自由的无限热爱，同时又揭示了自己因意识到人生的空幻与无望而产生的悲观情绪。

第一乐章，“愁世之酒歌”，有力的快板，C大调。这是根据李白的《悲歌行》的摘句谱成。诗的原意是说人生短暂，不过百岁，为此何不借酒浇愁呢？开始，男高音以激越的感情及高昂的声调悲恸地唱道：“主人有酒且莫斟，听我一曲悲来吟。”但不久，他意识到生的短暂及孤独，愁绪满怀地唱出了译诗中悲观绝望的诗句：“生是黑暗的，死也是黑暗的”。这诗句在曲中出现三次，每次的调性都移高一个半音，这不仅增加了乐曲的紧张度，同时也强调了诗人对人生反复思考所得出的悲观定论。

第二乐章，“寒秋孤影”，缓慢而倦怠的，d小调。这是一首由女低音吟唱的悲哀而凄切的抒情诗。作者不详。作曲家按照诗意运用银灰的色调及室内乐的写作技巧，将秋日萧瑟的景色及诗人无限困倦的心灵淋漓尽致地描绘了出来。女低音低吟道：“在我孤寂之中，我一再哭泣，我心中的秋天持续得何其漫

长。"虽说诗人处于孤独与惆怅之中，但他依然期望着爱情的太阳能光芒四射，将他痛苦的泪水晒干。

第三乐章，"咏少年"，愉快、欢畅的，降B大调。这是一曲讴歌青春的欢乐颂歌，作者不详。作曲家巧妙地运用简洁的五声音调暗示出歌曲所处的地区及时代的特点，十分妥贴地描绘了一群衣冠楚楚的中国古代青年，端坐在瓷亭中促膝长谈、饮酒吟诗的清闲情景。虽然整个歌曲是爽朗的，但也曾出现过短暂的低沉与惆怅，可不久，又恢复到原来的情趣之中。

第四乐章，"咏美女"，悠闲而十分甜蜜的，G大调。这是采用李白的乐府《采莲曲》的译诗谱成。一开始，长笛与小提琴奏出一个精致、优美的引子，接着女低音进入，与器乐的旋律形成对位的进行，十分细腻地勾画出一幅江南水乡窈女采莲的迷人画面。突然，音乐中响起了清脆的马铃声，渐渐转向高昂，一群英俊的跨马少年向河边奔驰而来。窈女们目不转睛地向少年传送秋波，但好景不常，少年骑马而过，践踏起落花一片，少女的心也随之激起了一阵哀怨。

第五乐章，"春日醉"，快板，A大调。这是采用李白的五言律诗《春日醉起言志》的译诗谱成，可以看作是一首饮酒作乐的诙谐曲。开始时，装饰音型的乐句给乐曲带来了一片春意盎然的情趣。诗人乐天地吟道："处世若大梦，胡为劳其生。"于是，痛饮一番。美酒使诗人酩酊醉倒于房前柱旁，直到报春小鸟唤醒了他的美梦。他道出了自己的心愿"感之欲叹息，对酒还自倾。浩歌待明月，曲尽已忘情。"

第六乐章，"送别"，沉重的，c小调。此曲借用孟浩然《宿业师山房待丁大不至》及王维《送别》两诗。表达了诗人对宇宙与人生的看法。这是全曲的核心乐章，约占全曲一半的篇幅。引子以回音音型的短句构成，音色灰暗，给人以一种阴风飕飕之感，犹如墓地一般阴森、冷漠。然后，女低音在大提琴的持续低音C上，唱出了"夕阳度西岭、群壑倏已暝"的歌词，歌声飘忽，犹如一个飞散的游魂。当歌者唱到译诗中的"看！月儿好似一叶银色的扁舟，冉冉浮上了蓝天"时，音乐给人带来了一丝温暖。随之，音乐渐渐激动，待到"啊！世界，为了爱情与生命的永存而干杯"一句时，达到了乐曲的高潮。这时出现了一段很长的器乐间奏，回音音型由英国管再次奏出，间或有隆隆的锣声，音乐凄惨，催人泪下。接着女低音以宣叙调的风格演唱起王维的诗篇，歌声低沉，使人愁肠寸断。待到"啊！我的朋友"一句时，音乐转入了大调，女低音开始吟唱马勒自编的歌词："这可爱的大地，满布春花、重披绿装，在那无际的天空，到处永远放射出蓝色的光芒。永远……永远……"这段音乐扣人心弦，特别是当

女低音唱到“永远……永远……”时，音乐逐渐稀薄下来，不知不觉地从听觉中渐渐消逝，给人以一种“曲有竟而意无穷”之感。

(朱　建)

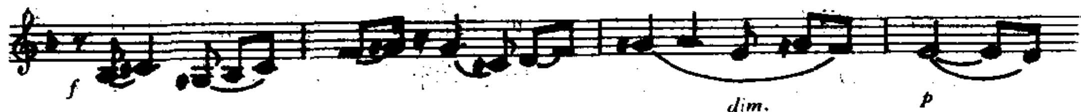
第九交响曲 (Symphonie No.9)

本曲作于1909—1910年间——马勒在精神上极度消沉的时期。实际上，他的第九部交响曲应是“尘世之歌”，但由于他对“九”这个数字感到非常不安(布鲁克纳和贝多芬均死于完成了九部交响曲后)，因此加上了“尘世之歌”这一标题。他的悲剧情绪便从那时开始出现，并在下一部交响曲中达到高潮。这部编号为“第九”实为“第十”的巨著是在很短的时间内完成的。匆忙之后，马勒又赶写有五个乐章的“第十”，但最终未能完成就离开了人世。《第九交响曲》于1912年由马勒的弟子布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter)指挥，在奥地利首演。

第一乐章，悠闲的行板(Andante comodo)，D大调，$\frac{4}{4}$拍，奏鸣曲式(马勒将其加以扩大，形成独特风格)。本乐章有三个主题。第一主题由第二小提琴奏出：



第二主题转成d小调，由第一小提琴奏出：



第三主题由小提琴和木管强烈地奏出：



这一乐章是马勒的作品中最不平凡的音乐。它无论在风格或表现手法上，都令人耳目一新。较之以前的作品，这只是新的开始，并不是顶点。这音乐发自内心深处，毫无矫揉造作和空洞的情感。它用无声的音乐语言刻画出内心的哭泣、酸楚的眼泪及离开尘世的平静悲痛之感。有时可听到像是为孩子的夭亡奏出的动人的挽歌……然后冷漠的钟声鸣响了……大地的泥土落入了新的坟墓。随着第一悲伤主题不断地重复、变化，音乐变得更加纯净，前面

出现过的主题和其他旋律浸没在谜一般的对话中，似生命与死亡的对话。最后，音乐消失在慰抚般的叹息中。本乐章是专门写死亡"预兆"的，它的威力一次一次地显现出来，最终预感变成了必然要发生的事——人间梦幻中的一切破灭了……。

第二乐章，缓慢的连德勒舞曲速度，极为粗犷，C大调，$\frac{3}{4}$拍。这里采用三个连德勒舞曲(一种慢华尔兹速度的奥地利乡村舞蹈)旋律作主题。在短短的序奏后，第二小提琴奏出第一主题：



E大调的第二主题由第一小提琴奏出：



其间，主旋律有如回旋曲般贯穿于插句中。圆号与小提琴缓慢地奏出第三主题：



这种舞曲节奏在马勒以前的交响乐作品中虽然也曾出现过，但这次的出现却大不相同。它以可怕的嘲笑暗示着使人们回想起许多情景，人们好像正从反面观看这些情景——一个令人毛骨悚然的舞蹈，从中可听见骷髅发出"格格"的声音，恶魔般的节奏似乎具有强大的迷惑力，人们好像落入了魔掌之中。

第三乐章，滑稽的回旋曲，很快的快板，a小调，$\frac{2}{2}$拍，极为反抗性地。在短短的序奏之后，第一小提琴奏出主题：



在一段经过型的乐段后，小提琴奏出了新的旋律：



接着又奏出第一副主题:



这个旋律在各种乐器上反复后,又回到主要主题。然后双簧管与小提琴又奏出新的旋律:



在本乐章里,对这两个新旋律分别进行了双重赋格段的处理,而且后者将在第四乐章中再现。接着奏出第二副主题,它是由前面曾几次出现过的旋律片段组合而成的。

这一乐章同样包含着嘲笑的基调。它是一个音乐凹面镜,以恶魔似的冷笑把一切撕成碎片。这里时而出现雅致幽默的曲调,但又立刻被吞没在怪诞的狂怒中;甚至神秘般地出现了平静、怀旧的旋律,但很快由单簧管奏出激烈的音符,又回复了以前的嘲笑情绪,犹如一张可爱的面孔被扭曲成伸吐着舌头的鬼脸。全乐章是对人世生活狂热行为的痛苦的嘲笑,也是对这个世界以及对自己的嘲笑。这些嘲笑产生于一种悲剧感,一种麻木的绝望感和对尘世仍存在的几分眷恋之情,有如在"死亡镜"中已看见了死神的召唤。最后,刺耳的不协和音暴风雨般猛烈地冲击,好像万物顷刻间被毁灭。小号、长号奏出最后的和弦,以示胜利地摧毁了一切,本乐章就在这种气氛中结束了。

第四乐章,柔板(Adagio),降D大调,$\frac{4}{4}$拍,回旋曲式。主题由小提琴奏出:



接着,在对这一主题进行了缓慢的发展后,小提琴以高音奏出优美的第一副

主题,然后主题穿梭于插句和经过句中,最后自由发展,造成紧张的气氛。结尾很沉静,音乐逐渐消失……

这一乐章在情感和风格上有很大的不同,但仍为马勒的风格,并且充满了真情实感。与前一乐章相比,它虽然同样不失优美,但却激发起人们更强烈的情感。一切痛苦、失败和忧虑均已烟消云散——远远飘进无限的光明之中……它表达了某个人的告别,而这人已从此远去,有如《尘世之歌》中所描绘的逃离到天国的情景(其中的音乐深深地吸引着人们)。本乐章一开始就发出了痛苦的叹息,渴望着离开尘世,渴望着另一种生存——与世无争,无意志力的生存,渴望着免除一切罪过。在圆号、弦乐和木管的强大音响的衬托下,长号、大号同声齐奏,气势无比辉煌,使感情达到高潮。在这样的音响中,万物在上帝的视域里被统成一体,今生与来世不再分隔,不再有任何个人的、痛苦的和快乐的感觉存在。人类融于创造万物的、极富生命力的和不可毁灭的大自然中。地球上的一切开始消失,并逐渐归于尘土。中提琴脆弱的三连音在第二小提琴和大提琴中梦幻般起伏飘荡,然后逐渐消失了——最后一丝光明熄灭了。

人们为什么会对马勒的情感如此感兴趣呢? 对这部作品最正确的美学探讨无疑应着重于它同交响乐传统关系方面卓越的独创性。这里有不断的主题变奏,有主题与主题间不断的相互渗透,还有套曲形式精细而独特的处理——这种处理不仅表现在“滑稽回旋曲”的材料在末乐章中偶然的再现,而且还表现在转调模进的运用中(一连串降下中音调的转换)。这种运用开始于第二乐章,并充满在其他乐章中。另外,乐章的安排与传统也大异其趣: 第一乐章不是传统的快板,而是含快板成分的行板(Andante);第二乐章为慢速舞曲的谐谑曲,是传统写法;第三乐章再次打破传统,变为快速谐谑曲,但同时具备传统终曲的规模和辉煌;第四乐章是柔板(显然来源于海顿第四十五和柴科夫斯基第六交响曲(这两部交响曲均以“告别”为基调)。然而马勒的这一“告别”乐章是以崭新的方式概括整部作品的。有些人不同意称这部作品为浪漫的、近乎自传的音乐(马勒本人即持此种态度),然而,从纯美学观点出发,采取今天特有的态度来看待《第九交响曲》也许是适宜的。最近就有人提出“第九”根本不是马勒对“人生的告别”,而是对“交响曲的告别”。但我们亦不会忘记马勒接着便着手于五个乐章的《第十交响曲》的写作,虽然最终未能完成。另外还有一种观点认为“第九”是对“调性音乐的告别”,但我们从这部作品中却清楚地看到大部分音乐都纯粹是调性的、自然音的,并且是三和弦

的。在“第十”的草稿中大部分地方也同样如此。那么，在这部作品的艺术探讨中，一个较普遍的观点就是其风格的“预示”性了：它预示着勋伯格音乐中革新的成分——本曲大多数乐队织体都是对位化的，并且还不时打破调性。但在此却有一种使我们在意识中把马勒的地位降低成仅仅是一位“先驱者”的危险，正像把莫扎特在19世纪的地位降低成仅仅是贝多芬的先驱一样。其实，透过历史来看，这种观点也是错误的：在马勒完成《第九交响曲》的期间，勋伯格已在他的《五首管弦乐曲》中走得更远了。在近三分之一世纪后的今天，凭马勒本身卓越的成就，我们完全可以把他看成一位伟大的作曲家——他促进同时代的勋伯格，也正像莫扎特促进他同时代的贝多芬一样。就其最后乐章用“柔板”并且在调性上降半音的意义而言(本曲原调为D调，末乐章用降D调)，音乐本身的确表达了一种特殊的感情：极度痛苦的绝望、对人生深沉的爱和无可奈何的离别这三方面的冲突。在了解这一切之后，我们还能认为它仅仅是自传式的音乐吗？一位伟大作曲家所表达的虽然是他自己的感情，但也是每个人的感情。如果说马勒的音乐仅仅关系到他自己，那么，他的音乐为什么会在众多人的心中引起如此强烈的共鸣呢？

(张京丽)

马　努　利
(MANOURY, Philipp)

法国作曲家。1952年生于法国中部城市图勒(Tulle)，是法国50年代以来出生的作曲家中最严肃、奋进的代表人物之一。10岁开始学习钢琴和写作，曾在巴黎音乐学院师从孔德(G·Condé)、迪茨(M·Deutsch)、马莱克(I·Malec)、菲利波(P·Philippot)学习作曲。1975年的作品《五号》(Numéro cing，钢琴与12件乐器)，既有丰富的想象力又善于把握结构的严谨性，表现了对“后序列主义”的叛逆倾向。1977年发表的《弦乐四重奏》，进一步显示了他的多种追求：新奇的音响、复杂的结构、玄妙的思辩以及新浪漫主义的情趣。马努利曾在巴西居住过一个时期，1981年回到法国后参加巴黎蓬皮杜中心布列兹领导的“音乐与声学研究所”(简称“伊尔冈”,IRCAM)的工作，发表了《泽特洛夫》(Zeitlauf，合唱、乐器、录音机与电子合成器，1982)、《阿勒菲》(Aleph，四位独唱者与四组乐器，1985)等作品。近几年主要研究乐器与音乐电脑在实际中的相互作用以及多种音乐风格的综合问题。

朱庇特 (Jupiter) 长笛与现场操作的音乐电脑

1987年完稿，同年4月在巴黎“蓬皮杜中心”大剧场首次公演，长笛：瓦拉德(P·A·Valade)，电脑操作：皮凯特(M·Puckette)。这是“伊尔冈”为庆祝“蓬皮杜中心”10周年纪念而推出的六部由欧美青年作曲家创作的优秀作品之一。

“4X”音乐电脑也叫做“4X音乐工作站”(La station de travail musique)，是“伊尔冈”运用80年代的信息技术建立起来的一个音响的数字化实时处理与合成系统。这台机器集乐器、效果器、分析仪、作曲工具等多种功能于一身，最大的优势在于它能对外界的声音讯号做出最及时的反应，可以同演奏中的乐器对话，达到同步表现的艺术效果。《朱庇特》，实际上是为开发这台机器音乐智能的一次创作试验。关于标题，与其把它看成是某种音乐的神话，倒不如把它理解为象征性的比喻，作曲家的意图更多地是想借用这个古罗马主神的名义来夸耀“4X”机的巨大威力。

音乐的风格如同马努利近几年的一些作品：语言清新，颇有浪漫情调；没有调性，但也不是序列音乐；长笛技巧的发挥得当，不少地方是为“考验”机器的配合能力而专门设计的。机器的现场表演极为成功，不仅音响丰富、节奏灵巧，而且能与长笛独奏者配合默契，适应力度、速度的多种变化。当然，为了达到这样的效果，除了需要一位电脑操作者与之配合外，长笛演奏家还须通过踏板和乐器的按键来启动或关闭某些程序。时代赋予音乐艺术的变化是多方面的。如果说当代电子音乐的基本课题之一是加强它的“人情味”，那么，“4X”机在这方面的进步确实是令人鼓舞的。在音乐领域内，人与机器的关系更亲密的时代已经到来。

作曲家在1987年4月的节目单上写道：“《朱庇特》是对劳伦斯·M·博勒加德(Lawrence M·Beauregard)的纪念，他过早辞世，是他为这个课题奠基”。

(杨通八)

马　丁
(MARTIN, Frank)

瑞士作曲家。1890年9月15日生于日内瓦，1974年11月21日卒于荷兰那尔丹(Naarden)。马丁出身于一个牧师家庭。早在8岁就开始作曲，少年时德国音乐曾给他留下深刻的印象。1906—1914年在日内瓦向劳伯(J·Lauber)学钢

琴、和声和作曲，立志当一个作曲家。1918—1925年在苏黎世、罗马和巴黎学习，其间与拉威尔、德彪西结下友谊。1926年作为钢琴家和大键琴家回到日内瓦。1927年在雅克－达尔克罗兹学院(Institute Jaques－Dalecroze)学习，后又任教于该校，并同时作为演奏家积极活动。1933年创办现代音乐技术学校，任校长至1939年。1942—1946年任瑞士音乐家协会主席。1946年移居荷兰，先在阿姆斯特丹，后到荷克什尔音乐学院(Cologue Hochschule für Musik)教作曲(他的学生中有施托克豪森)，此间常作环球旅行，演出自己的作品，得过多种褒奖和荣誉称号。

马丁的作品包括两部歌剧，大量戏剧配乐、清唱剧、舞剧音乐、交响曲、协奏曲、组曲、室内乐等。

马丁的创作具有极其鲜明的独特风格，"他的音乐从不发出像其他任何人那样的声音"①。早期创作受德奥古典音乐、弗兰克和法国印象派影响，并尝试过运用古印度、保加利亚的节奏和民间音乐进行创作。受达尔克罗兹影响，作品中强调生动活泼的节奏。他很快就形成了个人风格，对和声与对位很有控制力，其作品具有浓烈的情绪和深刻的思想。30年代曾有控制地采用十二音技术于协奏曲、交响曲和室内乐的创作，但并不遵守勋伯格的规则和美学思想。他的音列往往具有和声意义，特别重视和声要素，常将十二音与和声并用。他的风格成熟的作品是根据贝迪耶(J·Bedier)的小说《特里斯坦与伊索尔德》为人声、弦乐和钢琴所写的世俗圣乐《草药酒》(Le vin herbe, 1938—1941)，其中应用了被称为"滑动调性"(gliding tonality)②手法。他在另一些作品中喜好用的不常见的乐器组合，如代表作《小交响协奏曲》(Petite symphonie concertante, 1945)。乐器的协调配合和迷人的配器效果是马丁创作的一个基本特点。

(王 晡)

小提琴协奏曲 (Violin concerto)

为庆祝巴塞尔室内乐团成立25周年，马丁应其好友、该乐团指挥萨切尔(P·Sacher)之约创作了这首乐曲。写作时间是1950年3月至1951年5月。1952

---

① 达雷尔(R·Darrell)语，引自CANDIDE唱片CE31055夹页说明。

② 比利特(B.Billeter)语，指调性变化在平滑的和声进行中陈述，乐章总不在最初呈示的调性上结束等手法。《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》第11卷第716页；第2卷，第703页，1980年版。

年1月25日，萨切尔指挥他的乐团在巴塞尔首演了这部作品，担任独奏的是著名小提琴家施奈伯格(H·Schneeberger)。

关于音乐本身，作曲家有一段自述可供我们参考："当我着手这部作品的创作时，我正好刚刚完成了宗教合唱《阿里埃尔的五首歌》(Cing Chants d'Ariel, 1950)的写作，那时我依旧沉浸在莎士比亚巨大想象力所创造的非物质的美妙境界之中，这正好可以解释为什么作品的开始会带有神秘的色彩。接下去，我便着意于小提琴成为真正独奏角色的工作，这意味着小提琴应作为一个独立的个体，以它自己歌唱性的表现或光辉的技巧，去与整个乐队抗衡或作为主宰而融于其中。当然，我最关心的、贯穿于整个协奏曲始终的，还是希望建立一种音乐结构，一个宏大的形式，它通过各种富于个性的插部，给听众一种发展连贯、结构紧密的感受。"(引自F·Tranchefort主编的《交响音乐指南》，1986年版第460页)

乐曲分三个乐章：

第一乐章，平稳的快板(Allegro tranquillo)。规模宏大，音乐雅致而富有诗意。奏鸣曲式的呈示部中包含有三个抒情的主题，它们与另一个紧张、激动的主题形成对照，两种情绪的矛盾冲突贯穿始终。在本乐章弦乐声部柔弱缓慢的结束之前，有一个精心设计的小提琴独奏的华彩段落。在这里，抒情与激昂的因素都得到了充分的发挥。

第二乐章，很有节制的行板(Andante molto moderato)，回旋曲式。由木管乐器最先呈示的主部主题具有忧郁深沉的个性，这个主题在不断的力度增长中发展、升华。两个插部均由独奏小提琴承担，情调哀婉动人。正当音乐似乎要推向一个高潮之时，突然又恢复了开始的平静，行板乐章也是一个弱的收束。

第三乐章，急板(Presto)，回旋曲式。以其欢快活跃的情调与前两个乐章形成鲜明的对比。连续上行的四度和放慢了速度的塔兰泰拉舞曲节奏，给小提琴精湛的技巧表现提供了机会；抒情性、幻想性与适度的激情，在音乐中有机地融为一体。有几处小提琴独奏的华彩是可以由演奏者随心所欲地处理的。

全曲演奏约22分钟。

(杨通八)

马尔蒂努
(MARTINU, Bohuslav)

捷克作曲家。1890年12月8日生于波希米亚的波利切克，1959年8月28日卒于瑞士的利斯塔尔。他生长在一个小乡镇，从儿时开始学习小提琴和作曲。1906年镇里人出资送他到布拉格，先在布拉格音乐学院后在管风琴学校学习，但因几次小的过错和考试失败被开除，没有拿到毕业证书。他只得靠教学和在捷克交响乐团演奏为生。1923年到巴黎向卢塞尔(Roussel)学习，并在那里居住了16年。这期间写了大量作品，包括《暂息》(Half-time, 1924，管弦乐曲，受捷克队和法国队的一场足球比赛的启发而作)和《巴嘎列》(La Bagarre，管弦乐，1926)。

马尔蒂努是一位极其多产的作曲家，留下了近400首作品，涉及各种音乐体裁。他的大部分作品作于到巴黎之前，但几乎所有重要的作品均出自他到巴黎向卢塞尔学习之后。卢塞尔的节奏动力、不协和的调性和新古典主义的形式对他影响极大，他的六部交响曲、众多协奏曲和室内乐作品都显示出这些影响。不过，老师的风格却是经过马尔蒂努本人的个性和民族气质所改造过的。1941年他移居美国，最后几年在法国和瑞士度过。他两次获得纽约评论家奖(1952年歌剧《桥上的喜剧》，1955年的《第六交响曲》)并在普林斯顿等大学任作曲教授。他的音乐风格来自两方面的重要影响，一是形式的运用，特别是巴罗克大协奏曲的结构；另一个是捷克民间因素。他的创作风格清晰、简洁、严谨，富于表现力。

第一交响曲 (Symphony No.1)

第一乐章，快板；第二乐章，谐谑曲；第三乐章，缓板；第四乐章，快板。

马尔蒂努直到50岁生日之后才着手写他的《第一交响曲》，这首交响乐实际上是他14年来第一次为一个大型管弦乐队所写的作品。这是他最有重要意义的作品之一，不论在作品的完整性方面还是在表现力和音响的精致方面都很出色。这部作品是受库谢维茨基音乐基金会的委托而写的。1942年11月13日在波士顿由波士顿交响乐团首演，指挥是库谢维茨基。

作曲家本人写道：“我的交响曲遵循古典的四个部分的划分……在坚持这种设计的同时，我还遵循我所信奉的美学信条，这就是一部艺术作品不应

超越它在表现方面的可能性的界限……我尽力避免那些对我来说与作品的表现目的不相容的因素。乐队的基础是一个弦乐五重奏，但不妨碍木管独奏乐句的出现，同时，铜管和打击乐填补它们适当的部分。尽管乐谱中包含许多对位的进行，但我仍然试图寻找一种新的音响组合并从乐队中引出一种统一的音响。这不是印象主义的音响，不是寻求色彩，而是在写法上与形式结构上的一种完整统一。作品的特点是安静和抒情的。”

第三钢琴协奏曲 (Concerto NO.3 For Piano and Orchestra)

第一乐章，快板;第二乐章，中庸的行板;第三乐章，中速，快板。

马尔蒂努1948年为捷克著名的钢琴家鲁道夫·弗尔库斯尼(Rüdof Firkusny)而作，由钢琴家与德克萨斯州的达拉斯交响乐团合作，于1949年11月20日在达拉斯首演，指挥是瓦尔特·亨德尔。

在马尔蒂努的手稿中，第一乐章没有速度标记，但从它的性质来说可以被认为是一个快板乐章。第二小节中有一个四音组的动机，这个动机在钢琴独奏出现活泼的主题之前得到了戏剧性展开。不久，长笛引入第二个乐思，经过一个扩展了的、十六小节的乐队全奏之后，华丽、雄壮的钢琴独奏再现。这种壮丽辉煌的特性贯穿整个乐章。

在第二乐章中，乐队的震音经过句预示着钢琴第九小节的到来，人们很快就听到钢琴庄严的进行，它的材料偶尔使人回想起第一乐章。

在末乐章中，四小节的圆号引子之后，木管暗示出主要主题，十三小节后再由钢琴陈述。这是一首在整个乐章中出现的波尔卡式的曲调，它有时亦被交响性地展开。后来，第一乐章的主部主题再现，乐曲在一个生动、活泼的尾声中结束。

第六交响曲 (Symphony No.6)

又名“交响性幻想曲”。第一乐章，缓板，快板，缓板;第二乐章，快板;第三乐章，缓板，快板。

作曲家对《第六交响曲》的产生作过如下解释:“我希望为夏尔·蒙什(Charles Münch，法国指挥家)写点什么东西。我对他的指挥印象深刻，我对他处理音乐的出自自然的方式非常喜欢。音乐随着他的动作自由地流动得以成形，难以察觉的减慢或加速给予旋律意外的活力。因此，我打算为他写一部我要称其为‘幻想曲’的交响乐。开始的构思很庞大，在一个非常大的乐队

中放进三架钢琴，这已是足够幻想的了。着手工作时我开始注重实际了，我明白那不是一部交响乐，我以前提到过这与蒙什的观念和指挥有联系。我放弃了标题，最后也被舞台上三件大乐器吓坏了，放弃了三架钢琴。”

“我称这三个乐章为幻想曲，因为它们的确是那样的。我的一个小的幻想是从我的歌剧《朱丽塔》(Julietta, 1936—1937)中引用几小节，在我看来这非常适合，这是幻想的实质。我这样做了，因为我喜欢其中的特殊乐队色彩，我当时认为我再也不会听到这部歌剧了，我想再听一次这几小节，是凭记忆把它们重写出来的。”

作品由木管背景上的小号持续音动机开始。圆号上行的经过句将音乐引入快板，首先在弦乐上听到一支给人印象深刻的旋律，随着其他乐队声部的进入，音乐达到高潮。稍后的一个重要插部是小提琴独奏的、欢天喜地的主题，乐章结束时再现了开始的缓板部分。

第二乐章是一个快板。弦乐简短、活泼的主题把音乐推向高潮。对这个材料的更进一步的处理结束了此乐章。在末乐章中，人们听到乐队演奏出一个宽广的旋律，中间一个行板部分进入，后面接一个乐队全奏的快板。整首交响曲在平静的气氛中结束。

这首交响曲由波士顿交响乐团在夏尔·蒙什的指挥下于1955年1月7日首演，作为庆祝该团建立70周年的一部分。此作品获得纽约音乐评论界奖。

(刘红柱)

马　水　龙
(MA Shuilong)

中国作曲家、教育家、音乐活动家。1939年生于台湾省基隆市。1964年毕业于国立台湾艺术专科学校，1972年赴德国雷根斯堡音乐学院留学，师从西格门(O·Sigmund)教授，1975年以优异成绩毕业。1983年其作品《梆笛协奏曲》由美国国家交响乐团在台北演出并同时经人造卫星将实况转播至美国公共电视网，引起巨大反响。1986年应美国国务院傅尔布莱特基金会之邀，以学者身分赴美研究1年，并于纽约林肯中心等地举行个人乐展4场。他是第一位在林肯中心举办个人作品音乐会的中国作曲家。作品甚丰，曾获多种奖项。主要作品有：钢琴曲《古曲组曲》、《赋格二章》、《台湾组曲》《雨港素描》、《奏鸣曲》，歌曲《怀乡曲》、《夕暮》等，交响诗《孔雀东南飞》，弦

乐四重奏，长笛《幻想曲》，《梆笛协奏曲》、《窦娥怨》(合唱、唢呐与打击乐)，《盼》(十件中国传统乐器)，管风琴曲《托卡塔与赋格》，《我是……》(女高音、长笛与打击乐)，舞剧《廖添丁》等。理论方面也有著述多种。

马水龙现任台湾省国立艺术学院院长，并任亚洲作曲家联盟在台湾的总会常务理事兼秘书长。

托卡塔与赋格 管风琴独奏

作于1975年。系作者留德学习时的毕业作品。乐曲的托卡塔部分结构自由，具有幻想曲风格，赋格部分复调手法丰富多采，变化万端，显示出作曲家深厚的技巧功力与修养。该作品曾于1988年入选国际现代音乐节演出。

窦娥怨 合唱、唢呐与打击乐器

作于1980年。乐曲以合唱、唢呐与打击乐营造的具有现代风格的音响与戏曲道白相结合，独具特色，恰如其分地表达了标题性内容所要求的悲剧性气氛，具有撼人的力量。作品曾于1987年在美国演出，颇获好评。

(高为杰)

马 思 聪
(MA Sicong)

中国作曲家、小提琴家、教育家。1912年5月7日生于广东海丰，1987年5月20日卒于美国费城。幼年在广州上小学。1924年随其长兄赴法国，先后考入法国南锡音乐学院及巴黎音乐院，随奥别多菲尔(Oberdoeffer)及蒲虚理(Bouchrit)学习小提琴，1929年回国。1930年再度赴法，从毕能蓬(Binembaum)学作曲，1931年返回。先后在广州、上海、南京从事音乐教育、演奏及创作活动，曾任广州音乐学院院长。1937年，中国抗日战争爆发后，他辗转于广州、香港、重庆、桂林、贵阳、上海、南京等地，曾在重庆创办中华交响乐团，担任该团第一任指挥。1949年中华人民共和国成立后，曾任中央音乐学院院长、中国音乐家协会副主席、《音乐创作》主编，并参与政协、人大、对外友协、文联等社会活动，多次担任重要国际音乐比赛的评委。

1967年1月，因不堪"文革"迫害，举家出走香港，同年4月在美国费城定

居，继续从事创作活动。

作为中国第一代小提琴家，他从30年代到60年代，活跃在音乐舞台上，是中国小提琴演奏艺术与教学的拓荒者。而长达半个多世纪的创作活动，则是他一生艺术成就最重要的方面。他创作的《第一回旋曲》、《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》、《F大调小提琴协奏曲》、《山歌》、《三首舞曲》等作品，是中国小提琴创作的重要文献;他的《第二交响曲》和交响组曲《山林之歌》，是同时期中国交响音乐创作中受概念化、公式化影响最少的优秀作品，从中显示出作曲家成熟的艺术观和高度的技巧;他的一系列大合唱——《民主》、《祖国》、《春天》、《淮河》等，表露了他对祖国前途、民族命运的关切及对和平劳动的赞颂;他的其他室内乐作品和声乐作品，在群众中有广泛影响。移居美国后，他根据中国古老的《聊斋》故事创作的舞剧音乐《晚霞》以及根据新疆民间故事创作的歌剧《热碧亚》，是其创作生涯的完满总结。

马思聪的生活与创作经历了一条曲折而坎坷的道路，但是他始终没有放弃音乐创作表现生活、贴近人民的艺术追求。他从现实生活和民族传统文化中选取创作题材，采用与之相适应的现实主义的创作方法。他善于将世界音乐的表现形式与中国民族音乐的优秀传统加以融汇、揉和，用开放和发展的眼光创造民族音乐的新风格。他尊重音乐的艺术规律，十分重视作品形式和表现技巧的精美。

思乡曲 小提琴独奏《内蒙组曲》之二

本曲是《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》)的第二乐章(一、三乐章分别为“史诗”、“塞外舞曲”)。1937年抗日战争爆发后作于广州。这首乐曲的音乐主题系内蒙古河套地区一首名为《城墙上跑马》的爬山调。1936年马思聪在北平听到这首民歌，歌词唱道:“城墙上跑马，调不回头，思想起我的包头，我就眼泪儿抖……”，诉说飘泊异乡的人对家乡和亲人的苦苦思念。根据这一素材和所表达的情绪，作曲家创作了《思乡曲》，在中国遭受外侮、千百万人民流离失所的年代，这首乐曲格外引起听众的共鸣。

乐曲由复三部曲式构成。第一部分(第1—48小节)内分三个小段落。第1—16小节是八小节的主题及其变奏反复，旋律在D弦上陈述，如歌而动情;第17—25小节是主题引申形成的一个新的结构部位;第26—48小节为第三个小段落，旋律外形看似新材料，实质是主要主题的变化展开，两乐句的起落音明确

呈示出主要主题的骨架。经过短小的连接、过渡，引入中段。第二部分(第49—75小节)用双弦奏出新的主题，在速度、调性、调式、织体、演奏法等方面与第一部分形成对比，但仍保持了自身结构的方整和旋律倾诉的歌唱性。再现部(第76小节—结束)时，主题移至高音区，明亮而温暖，主要主题在反复中给人留下深刻印象，而派生的音乐材料则大大压缩了。由低音引至高音的结尾句，在两个高泛音中余意未尽地结束了全曲。

塞外舞曲 小提琴独奏《内蒙组曲》之三

本曲是《内蒙组曲》的第三乐章。由并列三部曲式及其变化重复构成。第一部分(第1—43小节)的开始是八小节快速的钢琴引子，不规则的节奏重音表现出粗犷的舞曲的特性。基本主题九小节，由内蒙古民间舞曲的音调变化发展而成，拨弦奏法与用弓交替，使音乐显得活跃、生动。接以两次变奏，用双音奏法及音区的改变，重复主题材料。第二部分(第44—68小节)的基本材料只有八小节，结构内部因模进而造成调域的扩张，基本材料呈示后，移高小三度重复，带来音乐的进一步展开。第三部分(第69—105小节)引用了新主题，舒展而宽广的歌唱旋律从高音区逐层下降，为主要主题的再现做了准备。自第106小节起，是前面三大部分的变化重复，运用双弦、泛音等演奏技巧，加上力度的改变，深化了音乐的内涵。由于这是《内蒙组曲》的末乐章，因此，第三部分音乐材料的最后呈示，便具有尾声的性质，激情奔涌的五声音调及升g音插入，使这部作品优美而哀婉的情思更加动人。

喇嘛寺院 小提琴独奏《西藏音诗》之二

本曲是组曲《西藏音诗》的第二乐章(一、三乐章分别为“述异”、“剑舞”)。作于1941年。当时，重庆“中央电影摄影场”拍摄了一部关于西藏风情的纪录片，约请马思聪为之配乐。后来，作曲家便从配乐中选取部分材料，加上其他素材，写成这部独立的小提琴独奏组曲。《喇嘛寺院》即为组曲中最有特色的一个乐章。

作品结构为复三部曲式。第一部分(第1—42小节)由主题(第7—16小节)、主题引申(第17—29小节)和主题移高八度再现(第30—40小节)三个段落组成。主题的前面(第1—6小节)是引子，钢琴伴奏在低音区用固定音型和持续不变的音高位置描绘出神秘、森严的意境。主题是一首含有三全音音程的西藏民歌，深沉、悲凉。钢琴伴奏仍以不变的节奏型，在持续的降B音下方，用大三和

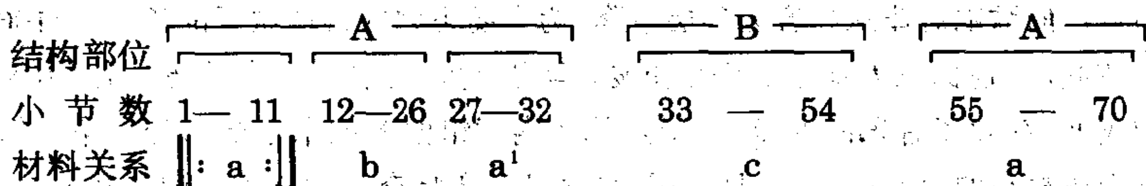
弦、省略三音的半减七和弦、那波里大七和弦、降五音属七和弦等浓密的音响，刻画高原寺院中木鱼、钟鼓沉重的敲击，渲染寺院特有的宗教气氛。经过短小的过渡(第41—42小节)，乐曲进入中部。

中部(第43—86小节)是一个先呈示、后展开的音乐段落。主题与第一部分音乐材料有密切联系，是前面音乐材料的派生，但在速度、调性、伴奏织体等方面又与第一部分形成对比，显得激动而强烈。造成音乐高潮后，乐曲回复初速，主题再现。

再现部(第87小节—结束)中，主题飘浮在高音区，伴奏在恢复固定音型的基础上，在钢琴的右手加入短小的主题动机，与小提琴形成对应的复调模仿。第一部分的音乐材料部分省略，小字组同音反复的降B音以刻板的节奏贯穿尾部。最后，音乐在极弱中消失。

牧歌 小提琴独奏

作于1944年。如标题所示，这是一首优美、恬适的乐曲。乐曲结构为复三部曲式，图式如下：



根据这个图式，有的分析文章着眼于音乐材料的关系，认为此曲为“ABA¹CA”的回旋曲式；或将短小的a¹(第27—32小节)看作b的一部分，认为此曲为“ABCA”的再现四部曲式。这两种分析法虽都有一定道理，但从马思聪小提琴曲的常规结构上看，此曲划属复三部曲式更自然。

第一部分的音乐主题呈方整型，具有很强的歌唱性，与中国汉族民歌音调有明显联系。钢琴伴奏采用清亮而摇曳的音型，衬托出静谧的背景。中段的音乐主题沿袭了抑扬格的句式，但音调、速度、调性、演奏法却更多引入新因素，与两端对比鲜明。再现部回到主调，用初速在高八度上演奏，优美的基本音乐主题色调更加清澈、明亮。

山林之歌 交响组曲

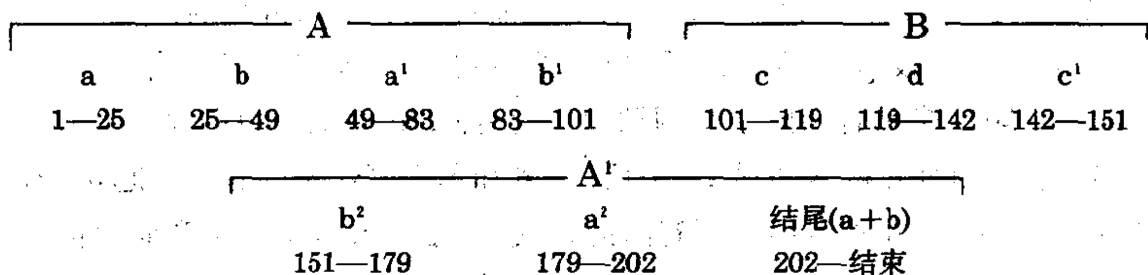
1953年秋开始创作，1954年5月完成。1956年夏季在北京首演于“第一届全国音乐周”。马思聪40年代曾在西南和粤北山区居住过，南方山林的自然景

色及山民的生活给他留下深刻的印象。这部作品的创作是他收到一封附有云南怒江民歌曲调的听众来信，受此触发而动笔的。

这部标题性交响组曲分为五个乐章，单数乐章优美抒情，双数乐章活泼欢快。第五乐章是第一乐章的变化再现，首尾呼应，形成一个整体。

第一乐章，“山林的呼唤”，单三部曲式。A段(第1—16小节)，双簧管奏出羽调式山歌风的旋律，下方自如地衬以圆号空五度和声，显得辽远、幽静。B段(第17—55小节)使用了三种互有差异的音乐材料：一是低音提琴以十六分音符为主的级进升降线条；二是中提琴加单簧管再接以圆号独奏的呼唤式音调(即“呼唤主题”)；三是第一小提琴奏出的带装饰音流动的柔美主题，它的动机来自A段双簧管主题的尾部，这是B段主要的音乐材料。B段的音乐与中国古代诗人屈原笔下描绘的山鬼呼唤情人的形象相吻合。柔美主题用长大的渐强加以展开，于第47小节达到高潮。乐队全奏“呼唤主题”，音响强烈，然后接以再现段(第55小节—结束)。优美的山歌改由长笛在明亮音区奏出，与下方大提琴声部的呼唤主题作复调结合，A、B段材料溶为一体。最后由大管奏出山歌主题首部，第一乐章结束在极弱的延长音上。

第二乐章，“过山”，快板，充满生活情趣的诙谐曲。用多主题变奏手法巧妙地构成复三部曲式。图式如下：



从结构图式可以看出，这是一个呈“拱型”的结构样式。第一部分(A)是二部曲式加上自身的变化重复，中段(B)是单三部曲式，第三部分(A¹)是“倒装再现”(先再现第二主题，后再现第一主题)，尾声是第一、二主题材料的综合。四个基本主题虽然在音调、音色、调性、力度等方面有丰富的变化，但速度不变，轻快而富于弹性的节奏贯穿全曲，音乐形象在活泼轻快中透出机敏、俏皮。

第三乐章，“恋歌”，深情而优美的抒情乐章，复三部曲式(在音乐主题的调性安排上吸收了奏鸣曲式的特点)。第一部分(第1—29小节)含有两个主题。热情的第一主题一开始就由独奏大提琴唱出，四拍子与六拍子交替，低音提琴反弹指板的特殊拨奏法模仿云南少数民族民间乐器“大三弦”的音响，作为如

歌旋律句尾的呼应与补充。经过九小节的连接句，第一小提琴奏出明亮的第二主题，在调式和音色上与第一主题形成对照。中部(第30—43小节)的音乐依然是歌唱性的，三连音的节奏与渐强的力度并不过分地涌动着情感的波澜。再现部(第44—70小节)时，第一主题提高了八度，交由中提琴演奏，深化了最初呈示的感情。连接句吸收了中部的音乐材料，三连音与力度的渐强掀起了音乐的一个小高点。就在这个高点上，第二主题在同名大调(A)上由独奏大提琴奏出，明亮而闪射光辉。句尾的拨奏改由小提琴担任，与呈示段相呼应。最后八小节为小结尾，低音提琴特殊拨奏的第一主题的首部音调，仍由大提琴独奏，音乐恢复了平静。

第四乐章，"舞曲"，活跃的快板。在音乐材料的处理和写作技巧的运用上，较之其他乐章复杂。乐曲结构介乎于复三部曲式与回旋曲式之间。本乐章有三个基本音乐主题，第一主题(第1—30小节)、第二主题(第30—67小节)与第一主题的再现(第67—92小节)构成第一部分；经过连接、过渡(第93—108小节)，进入中部(第109—215小节)。中部是第三主题在材料、调性上的变化、展开。第216小节后是再现部。这个乐章三个音乐主题在内部结构上有一个共同的特点，即每个主题都包含了两种不相同的结构因素(如八小节的第一主题中，正常节拍的舞曲与连续切分音型交替各占四小节)，这种"异质主题"为音乐的展开提供了丰富的可能。全曲展现了一幅欢乐、狂热的舞蹈画面。

第五乐章，"夜"，抒情的行板，单三部曲式。英国管率先奏出第一乐章的"山歌主题"，带鼻音的幽暗色调预示着夜幕降临。背景衬以弦乐颤弓和切分节奏，仿佛山林在夜雾中摇曳。中段，大管和单簧管快速的音阶式起伏，有如阵阵山风吹过。在这略显山野苍凉的背景上，弦乐群奏出了柔和而深情的新主题，句末婉转的音调似在叹息。很快，铜管接替弦乐，奏出带有落日余辉的呼唤音调。在弦乐震音和木管音阶式经过句的支持下，音乐达到高潮，乐队全奏第一乐章的"呼唤主题"。继而，音响跌降，"山歌主题"由独奏小提琴奏出，最后移给长笛，音响极弱至消失，山林进入梦乡。

这部作品，每个乐章均有鲜明的个性，管弦乐色彩绚丽，结构极为严谨，感情真切动人。音乐画面既与现实生活有密切联系，又富于想象，是作曲家50年代初、中期创作心境的表露。

第二交响曲

这部三个乐章的交响曲，作于1958年秋至1959年5月。1961年7月由中央

乐团首演于北京，作曲家本人担任指挥。

这部无标题作品，以中国工农红军的艰苦斗争历程(一说以广州起义为背景)为题材。据作者说，作品不是某一特定战役的描绘，但与毛泽东词《忆秦娥——娄山关》有联系。三个乐章分别表现激烈的战斗——深沉的悼念——胜利的欢欣。三个乐章皆采用奏鸣曲式，不间断地演奏。

第一乐章呈示部的主题(第1—71小节)采用$\frac{12}{8}$拍子，短促流动的音型由低音区逐渐扩展，渲染紧张的战斗气氛。副部主题(第72小节)在主部音型持续不断的背景上奏出，采用陕北民歌《天心顺》音调，加以器乐化发展，刻画红军的形象。展开部(第106—175小节)是激烈的战斗场面。副部主题的动机以各种变形穿插于表现战斗的主部急速音型之间，两主题交织发展，音响紧张而富于动力性。突然，音乐戏剧性地插入完整的第二乐章，从而延迟第一乐章再现部的出现，这种不同寻常的结构方式，是这部作品突出的特点。庄严的第二乐章是悼念烈士的慢板，在悲剧的气氛中两把独奏大提琴奏出主部主题(第180小节)，充满悲哀与崇敬之情。副部(第204—222小节)是葬礼式的。展开部(第223—303小节)首先是主部主题的变奏，接着是副部材料变奏，悲痛的因素部分转化为坚定的意志。在大大压缩了的、只含主部因素的短小再现之后，随着弱奏的$\frac{12}{8}$拍子急促音型的出现，引出第一乐章真正的再现部。这个动力性的再现实际上是呈示部的再次发展，主部主题更加激烈，副部主题更雄壮。音乐进入高潮时，在弦乐颤音经过句澎湃奔涌的背景上，铜管以模仿复调奏出代表红军的副部动机，加上多重调性结合及四度叠置的和声，造成磅礴的气势。音乐情绪渐趋平和后，英雄性格的红军主题由乐队全奏，然后，明快的号角声导入第三乐章。这个乐章是一个多主题发展的终曲，主部第一主题(第496—540小节)热烈欢快，第二主题(第541—585小节)活泼诙谐。副部(第586—605小节)用连续附点音符的节奏背景和带强拍休止的木管组旋律，把欢乐气氛引向高潮。展开部之后，主部、副部的动力化再现及主部的第二次再现，使这一乐章兼有回旋曲的结构特点。宏大的尾声由圆号奏出进行曲式的新主题(第844小节)开始，节奏十分有力，显示出前进步伐的坚定。整部交响曲在欢腾气氛和进军的号角声中结束。

50年代中后期，表现中国近代史题材的交响音乐作品，不同程度地受到概念化、公式化、歌曲化倾向的影响，马思聪却运用交响音乐思维，采取独特的结构形式，以高度熟练的技巧创作了《第二交响曲》，无疑具有重要意义。

(王安国)

米　　尔
(MEALE, Richard)

澳大利亚作曲家。1932年生于悉尼。早年在新南威尔士音乐学院学过钢琴、单簧管、竖琴等乐器，作曲则是自学的。1960年他获得美国福特基金会的奖学金，赴美人加利福尼亚大学研究“非西方音乐”，专攻日本宫廷音乐及印度尼西亚爪哇和巴厘的加美兰音乐。

米尔是最早采用现代先锋派技法作曲的澳大利亚作曲家之一。1960年，他的《长笛与钢琴奏鸣曲》问世，曾因其先锋派风格而令当时澳洲音乐界为之震惊，给作曲家带来了国际声誉。

米尔对推动现代音乐在澳大利亚的发展有重要贡献。60年代，他曾担任澳大利亚广播电台音乐部的特约节目主持人达7年之久。此间，他通过广播介绍了当时在澳大利亚鲜为人知的大量欧洲、美国和其他国家的现代音乐作品。与此同时，米尔本人的作品也在国内外广泛演出并受到好评，使他成为澳大利亚最重要的作曲家之一。1971年，米尔因其音乐成就，被授予英帝国议员勋章(M.B.E.)。

米尔的创作不论是风格还是体裁都非常多样。激发米尔音乐创造力的文化背景有如下三个源泉：首先是梅西昂和布列兹的影响；其次是西班牙文化，特别是近代西班牙诗人和剧作家加西亚·洛尔伽(F·Garcia Lorca, 1898—1939)的作品的影响；第三是东方音乐——主要是印尼的加美兰音乐与日本雅乐的影响。米尔的早期作品具有激进的先锋派姿态；稍后是对异国情调的追求；自70年代后期起则又呈现出向浪漫派的抒情和印象派的雅致回归的倾向。米尔的音乐观是开放的。他反对狭隘的本土观念，认为澳大利亚是一个新兴的移民国家，缺乏统一的文化传统，因而应大胆融合世界文化的精华。他自称是“地球村中一个无国界的音乐家”。有的评论家认为，正是基于这种开放的观念，遂使米尔的作品确立了澳大利亚新音乐的特殊面貌。米尔作品甚丰，涉及歌剧(最著名的是作于1975年的《朱丽叶的回忆》)，乐队作品，室内乐，器乐独奏和声乐作品等体裁领域。

米尔目前是阿德莱德大学的作曲教授。

长笛与钢琴奏鸣曲 (Sonata for Flute and Piano)

米尔的成名作，完成于1960年。该作品使作曲家获得福特基金会的奖学金，并于1963年入选国际现代音乐节在阿姆斯特丹演出。

作品具先锋派风格，但并不忽视旋律。作曲家说他在此作品中所追求的是"新的旋律和线条的纯净"。

全曲分四个乐章。第一乐章具有奏鸣曲式的暗示，但十分自由。几个互相对比的主题交替出现。不规则的节律、时快时慢的速度和长短不一的句型令人捉摸不定。音乐带有疑惑、求索的性格。第二乐章非常短小，钢琴上打击乐式的重音和弦与长笛奏出的一些小股旋律缠绕着进行，似乎是表现犹疑与固执这两种性格之间的撞击。第三乐章是扩张的慢乐章。一些催眠般的固定乐句周而复始地循环，音乐呈现出凄凉、孤寂的色调。第四乐章是快板，音乐像是不顾一切的行动的爆发，不规则节奏的定期重复形成一种顽强的冲击力。全曲在强劲无畏的气势中告终。

乐曲演奏约15分钟。

向加西亚·洛尔伽致敬 (Homage to Garcia Lorca)

作于1962—1963年。作品的总谱系采用双弦乐队的编制。米尔在60年代初，对西班牙的文学、传奇与神秘主义产生浓烈的兴趣。在这种迷恋的驱使下，他几乎同时完成了两部明显烙有西班牙文化影响印记的作品。其一是四重奏《晨歌》(Las Alboradas,长笛、圆号、小提琴与钢琴)，另一部即是包含五个乐章的《向加西亚·洛尔伽致敬》。这部作品的五个乐章按对称原则铺排。首尾两章(即前奏曲与后奏曲)分别附有洛尔伽的诗句作为题跋。全曲以一个八音序列作为基础材料并嵌入西班牙民间曲调的素材。乐曲以双乐队同时演奏的设计，形成一种立体化的双层音响对位结构，旨在表现作曲家与诗人之间超越时空的心灵对话。

夜曲 (Nocturnes) 管弦乐组曲

作于1965—1967年。这是60年代最有影响的澳大利亚管弦乐作品。全曲分六章，各章均冠有一个天文学名词为小标题，它们分别为：1.远日点(Aphelion); 2.近地点(Perigee); 3.天顶(Zenith); 4.蚀(Eclipse); 5.天底(Nadir); 6.远地点(Apogee)。各章在织体、音色及诗情意境等方面均构成极

度鲜明的对比。音乐语言的风格是将梅西昂式的竖琴、钢片琴和颤音琴富于装饰性效果的闪烁发亮的音响与由木块和锣演奏的类似印尼加美兰音乐的音响结合起来，极富神秘色彩，令听者如置身太空虚无之境，飘然欲仙。

浮云飘忽 (Clouds now and then) 管弦乐

作于1969年。这是米尔受日本文化影响而创作的一系列作品中的一首。在总谱扉页上作曲家援引17世纪日本著名诗人松尾芭蕉(1644—1694)的诗句作为题词:

浮云飘忽处

月影更撩人[①]

乐曲旨在表达作曲家对此诗境的主观体验。

全曲始终在非常宁静的徐缓速度中展开，虽有丰富而微妙的色调变化和韵律起伏，但没有任何戏剧性的渲染。曲中大量使用弦乐的颤音、震音、音块和滑音效果，以营造浮光掠影般的朦胧气氛。管乐声部参差不齐的发音点具有音色旋律的点描风格，加上色彩性乐器(如竖琴、钢片琴及钟琴等)的散落的音响点染，颇富诗意地描绘出月明星稀、浮云飘忽的夜空景观。全曲结构自由，但由钢琴演奏的一个短小的琶音式的音型的四次出现，像“标点符号”那样将全曲划分为依稀可辨的五个段落：除首尾两段分别为引子和尾声外，中间三段依次以单簧管独奏、木管“合唱”与圆号“合唱”为各自音乐事件的核心，从而显示出结构层次的脉络。

全曲演奏约8分钟。

召唤 (Evocations) 管弦乐

作于1972年。这是一首类似协奏曲的乐曲，全曲以双簧管独奏为主奏声部，同时伴以独奏小提琴的助奏和整个乐队的协奏。乐曲的结构建立在以六个“始祖”音构成的音组为基础的一系列变奏上。乐意的构思如标题所示，按照作曲家本人的说法是“用一些声音来唤起另一些声音”。独奏双簧管担负着主要“召唤者”的角色，独奏小提琴则是它的助手。它们演奏的歌唱性旋律在由乐队的木管与弦乐声部所组成的富于图案装饰效果的音层衬托下，如浮雕一般被凸现出来。乐队中钢琴与竖琴所演奏的丰富多采的音型，则使整个乐

① 据英译转译。

曲显得灵动而富有生气。

绿色 (Viridian) 管弦乐

作于1979年。关于乐曲的题意，作曲家有如下自述："绿色，令我想到生长、开花、成熟和结果。它既显示植物世界的活力与和谐，也象征着爱情的活力与和谐。" 全曲分三个乐章，首尾两章速度徐缓，并包含丰富的自由节奏 (rubato)，中间乐章则建立在强劲的节奏型基础上。这部作品以缜密的弦乐分部织体及细腻的和声色调变化为特色，令人想到印象主义风格。它在很多方面表现出作者对德彪西的尊崇。米尔曾说，他在这部作品中所遵循的正是德彪西的美学态度："没有理论。你只需倾听。愉悦就是法则。"

全曲演奏约15分钟。

(高为杰)

梅 西 昂
(MESSIAEN, Olivier)

法国作曲家、管风琴家、音乐教育家，西方当代最有影响的音乐大师之一。1908年12月10日生于法国南部的沃克吕兹省首府阿维尼翁市(Avignon)，父亲皮埃尔·梅西昂是英语教师、莎士比亚剧作的翻译家，母亲塞希尔·索瓦日是一位著名诗人。梅西昂自幼酷爱音乐，7岁即开始作曲。1919—1929年就读于巴黎音乐学院，对他影响最大的教授有：加隆(J·Gallon，和声)、昂玛纽尔(M·Emmanuel，音乐史)、杜卡斯(P·Dukas，作曲)、杜佩(M·Dupr ，管风琴)、法肯伯格(Falkenberg，钢琴)等著名音乐家。他最早出版的作品管风琴曲《天国的宴会》(Banquet c leste, 1928)即创作于这个时期，其间已产生了"有限移位调式"、"终极性魅力"等技法创新思想的萌芽。

梅西昂结束巴黎音乐学院的学业之后，即受聘于巴黎"圣三一"教堂任管风琴师(1930)，并保持这个职位达40余年之久。1936年开始在巴黎音乐师范学院与圣歌学校执教，并与若利维(A·Jolivet)、勒絮尔(D·Lesur)、博德里埃(Y·Baudrier)结成"青年法兰西"小组，致力于"传播那些既远离革命教条，又远离学院派教条的，充满青春活力、自由的作品。"[①]这一时期重要的作品

① 茨·柯赫乌铁克《二十世纪作曲技术》。

有:《遗忘的奉献》(管弦乐,1930)、《主的诞生》(管风琴,1935)、《给Mi的诗》(女声与乐队,1936)、《天地之歌》(女声与钢琴,1938)、《享天福的圣身》(管风琴,1939)。

第二次世界大战中,梅西昂应征入伍,但很快就当了俘虏。1940年在西里西亚德军战俘营中创作了《末日四重奏》,这是他获得国际声誉的第一部作品。1942年获释后任巴黎音乐院和声教授。1944年发表重要理论著作《我的音乐语言技巧》,书中以自己大量的创作例证,详细说明了他那些极度个性化的创作技巧:"有限移位调式"、"附加音和弦"、"节奏增值"、"不可逆行节奏",以及他对古希腊、印度和中世纪素歌音乐语言的发展应用。此间,他还在一个朋友家中办了一个私人作曲班,布列兹(P·Boulez)、尼格(S·Nigg)、洛里奥(Y·Loriod)等都是这个班上的学生。这个时期有代表性的作品还有:《阿门的幻影》(两架钢琴,1943)、《有神降临的三次小礼拜》(女声合唱与乐队,1944)和《图朗加里拉交响曲》(1946)。

从1947年起,梅西昂的艺术生涯进入了一个极重要的时期。这一年他被获准在巴黎音乐学院开设一门"特殊的"音乐分析课,他摒弃了当时盛行的那种偏重于从教科书上获取技术法则的教学方法,提倡直接从大师们的音乐中学习音乐。这门课很快就发展成为新型的作曲课,它不仅直接培养了像布列兹、施托克豪森、泽纳基斯等一大批杰出的音乐人才,它的思想原则也逐步得到了社会的公认,而今已成为全法国音乐教育的指导思想并积极影响到欧美及东方国家。梅西昂这一时期还从事"节奏原理"的专门研究,1948年的钢琴曲《康泰约伽雅》、1949—1950年的《节奏练习曲四首》、1951年的《管风琴集》都是他进行节奏技巧探索的重要作品。1952年他又开始了以鸟歌应用为中心的"具体音乐"的试验,代表性的作品有《鸟的苏醒》(钢琴与乐队,1953)、《异国之鸟》(钢琴与乐队,1956)、《鸟名册》(钢琴,1956—1958)。这些试验使梅西昂的音乐语言得到了丰富,强化并发展了他的音乐色彩听觉观念,促进了他艺术上的全面成熟。

60年代以来,梅西昂的创作有一种将以往试验过的技法综合应用的倾向,语言上也更为简朴、精练。主要的作品有《音时的色彩》(大乐队,1960)、《七个排句——日本素描》(钢琴与小乐队,1963)、《天国的色彩》(钢琴与小乐队,1963)、《我主基督之变容》(独唱、合唱与乐队,1965—1969)、《从峡谷到群星》(钢琴与乐队,1971—1974)、《地狱的圣·弗朗索瓦》(歌剧,1983)、《圣事》(管风琴套曲,1986)、《群鸟小图六首》(钢琴,

1987)。1983年发表的理论著作《音乐与色彩》(与克洛德·萨缪尔的对话录),是梅西昂自《我的音乐语言技巧》之后关于其艺术思想的又一次系统反思,是他近几十年创作经验的最新总结。梅西昂的音乐及其思想理论,正在当今世界的新音乐生活中产生越来越重要的影响。

末日四重奏 (Quatour pour Fin du Temps)

这首钢琴、小提琴、单簧管和大提琴的四重奏,是梅西昂第二次世界大战期间被囚禁在德军西里西亚(Silesian)战俘营时期的作品,完成于1940年冬季,首演亦在战俘营中举行。1941年1月15日的寒夜,梅西昂作为钢琴演奏者同营中的三位音乐家合作,向来自欧洲几个国家的5000余名难友奉献了自己的新作。

作品的主题,正如它的标题所言,是宗教性的。录于乐谱封面的献词[①]又进一步地提示:"献给世界末日的天使,他把手伸向天空并宣告:'时间将不复存在'。"关于"世界末日"的预言,是天主教信仰(即"上帝奥秘")的一部分。《新约全书》启示录第十章中记载:"我看到一位力大无穷的天使从天而降。他身披云朵,头戴彩虹;面似骄阳,腿如火柱;左脚踏海,右脚踩地,矗立于水陆之上。他将手伸向天空,以永恒上帝的名义起誓:时间将不复存在;当第七位天使的号角吹响的那一天,上帝的奥秘就揭晓了。"梅西昂就是按这个宗教预言的寓意,来构思自己的作品的。

全曲共八个乐章。

第一乐章,"圣洁的礼拜"(Liturgie de cristal),中速。在钢琴连贯而轻柔的和声背景中,小提琴、单簧管的鸟鸣声与大提琴泛音上的微弱颤动相结合,融汇成一幅林中拂晓的象征性宗教音画,寓意天国的和谐。

第二乐章,"末日天使的练声曲"(Vocalise,pour l'Ange qui annonce la fin du Temps)。分三个部分。第一、三部分是天使的力量和形态的表现,中间部分再次浮现天国中神秘的和谐:钢琴上蓝橙色的和弦流,宛如遥远的钟声,环绕着大、小提琴相距两个八度齐奏的、近似于古老圣歌的单旋律歌调。

第三乐章,"群鸟的深渊"(Abime des oiseaux)。单簧管独奏,开始与结束部分缓慢而凄凉的音调及中部活跃自由的鸟歌形成对照,象征着生与死的对立。

---

① 杜朗公司1942年版。

第四乐章,"间奏曲"(Intermède)。小提琴、单簧管和大提琴三件乐器的谐谑曲,果断而活跃的中板。情趣外在,可不时地隐约听见其他乐章某些旋律片断的侵入。

第五乐章,"赞耶稣永恒"(Louange à l'Éternité de Jésus)。大提琴与钢琴。极慢的、使人心醉神迷的大提琴旋律,饱含着爱与崇敬,赞颂耶稣圣言的永恒威力与温暖。

第六乐章,"七支号角的疯狂舞蹈"(Dance de la fureur, pour les sept trompettes)。果断、刚劲、坚毅的快板。四件乐器的齐奏自始至终,似钟声,似号角,似灾祸;随着第七支号角的鸣响,上帝的奥秘迅告结束。从节奏上看,这是最具系列化特征的一个乐章,作曲家多年探索的一些个性化的节奏技巧(如:附加节奏,增、减值节奏,不可逆行节奏等)在这里得到了集中的表现。

第七乐章,"彩虹萦绕的末日天使"(Fouillis d'arcs-en-ciel,pour l'Ange qui annonce la fin du Temps)。有似于第二乐章的某些段落,在梦幻般的音乐意境中,宣告世界末日的天使在彩虹的萦绕下显现。音乐中可以听到传统的和弦、音调,熟悉的色彩和形式。一个短暂的过渡段落之后,音乐即进入新的境界,在超凡脱俗的神情中去体验音响与色彩的旋转和相互渗透;有如火之剑、蓝橙色的熔岩之流、突然出现的星星。这就是天使降临的印象。

第八乐章,"赞耶稣不朽"(Louange à l'Immortalité de Jésus)。小提琴与钢琴。极慢的速度,温和而入神地。小提琴的长篇独白有似于第五乐章大提琴的处理形式。整个乐曲中安排了两段耶稣的赞颂,是为了从神和人的两个侧面来塑造耶稣的形象。结束段落中小提琴由低向高的徐缓音调,象征着人过渡到神的境界升华。

图朗加里拉交响曲 (Turangalîla—Symphonie) 钢琴、马特诺电子琴与大乐队

这部为钢琴独奏、马特诺电子琴(ondes Martenot)与大型管弦乐队写的交响协奏曲,是梅西昂1945年应美国波士顿交响乐团指挥S·库塞维茨基(Serge Koussevitsky)之约而创作的。从1946年7月至1948年11月,作曲家以2年零4个月的辛勤劳动,完成了这部包括十个乐章共430页总谱的音乐巨著。1949年12月2日,年轻的伯恩斯坦(L·Bernstein)在波士顿交响音乐厅指挥

了这部作品的首场演出，与波士顿交响乐团合作的是女钢琴家伊冯娜·洛里奥(Yvonne Loriod)。

Turangalilâ是梵语中的一个复合词(按梅西昂的注解，其准确的读音当是Touranegheuli—lâ)，同时包含有情歌、欢乐的赞歌以及时间、运动、节奏、生与死等多层意思。作曲家用它来作为这部交响乐的标题，显然是想利用这个词的多义性，帮助人们多方面地理解音乐。《图朗加里拉交响曲》不是一部通常意义的标题音乐，也不是具有某种情节内涵的交响诗，而是一种对人生哲理的多种体验的纯音乐表达形式。

音乐的材料，除了包括与每个乐章直接有关的一些素材以外，还有四个贯穿于整部作品的、周期性出现的基本主题。

第一主题，"雕像"。沉重的三度平行，几乎总是以长号的特强力度演奏，容易使人联想到墨西哥古老纪念碑上刻画的骇人暴行，是可怕的命运之神的象征。

第二主题，"花"。单簧管弱奏的小巧乐句，慢速，两个声部，犹如反复闪现于双目之中的花的意象。

第三主题，"爱情"。所有音乐主题中最重要的一个，中速，极富柔情。

第四主题是一个简单的和声序列，不具名称，是作曲家为了实现音色、节奏与音区变化而设计的一个共用的音高模式。

梅西昂不赞成对他的音乐主题作标签式的理解，他认为那样做"是非常靠不住而且往往是滑稽可笑的，这就像有的瓦格纳追随者给'主导动机'披上瓦格纳的思想外衣，却反而降低了它们的思想意义的结果一样[①]。"所以，上述这些基本上源于作曲家自述的有关音乐主题的注释，应更多地理解成是为了帮助听众记忆的提示手段而不是限制。

十个乐章的音乐内涵，可作如下的简要说明。

第一乐章，序曲。阴森、恐怖的"雕像"主题首先陈述。然后，在渐弱中导入"花"的主题；中部包含有钢琴的第一个华彩乐段；结束前，"雕像"主题再度出现。

第二乐章，爱之歌。沉重的中板，富于情感的、较活跃的。音乐在两种材料的交替更迭中展开，第一种材料蕴含着紧张不安的气氛，继而出现的抒情性歌调使人感到它与"爱情"主题的联系。

---

① 梅西昂《图朗加里拉交响曲》的解说。

第三乐章，图朗加里拉Ⅰ。接近慢板，沉思的、很有节制的。这里包含四个不同的主题，其中一个是纯节奏的乐思;它们或先后、或重叠地呈示，犹如一个多层次的音响之流，在广阔的空间滚动。

第四乐章，爱之歌Ⅱ。中板，含情而很有节制。结构上有些像第二乐章，属于谐谑曲的一种变体，有两个三声中部；马特诺琴与弦乐的第一个三声中部，A大调的怪异旋律不时显现出“爱情”主题的影子；其后，有鸟的鸣叫和铜管低音区的“雕像”主题再现；宁静的结尾之前是钢琴的第二个华彩乐段。

第五乐章，星系的欢乐。活跃而热情，带着欢乐;越来越多的热情与欢乐。这是一段持续狂热的欢舞;音乐的结构属有展开型中部和结尾的三段体;由“雕像”主题派生而来的本乐章的基本主题，如回旋曲的迭句时隐时现;结尾是钢琴狂热的华彩乐段。

第六乐章，爱梦中的花园。极有节制，极富柔情。这是为了与前面的音乐截然对比而构成的慢板乐章。音乐如同一对隐匿于花园中的恋人的梦幻：景物开始神奇般地移动，变成了特里斯坦的花园、伊索尔德[①]的花园，布满了光和阴影，有无数的奇花异木、丽鸟旋歌……，马特诺琴新奇而美妙的音色，为“爱情”主题增添了光彩。电子乐器与大型管弦乐队如此协调的结合，在40年代末的欧洲乐坛还是不多见的。

第七乐章，图朗加里拉Ⅱ。速度多变。这是整部作品中规模最小，但却是最富于戏剧性、最不吉祥和调性失落感最强的一个乐章。开始是钢琴的第四个华彩段;结束时再次听到铜管的“雕像”主题;最后是大鼓骇人的强奏。

第八乐章，爱情的发展。速度多变。在这一乐章中，可以听到在钢琴上节奏化了的第四主题、和声序列以及“爱情”主题的三次发展。

第九乐章，图朗加里拉Ⅲ。有节制的。这是一个在和声、节奏方面都极为考究而又充满异国情调的乐章，是一首变奏曲。主题取自第三、第七乐章，音乐在变奏过程中逐步增强力度。

第十乐章，尾声。中速，较轻快，饱含着欢乐。奏鸣曲式。一个是新的主题，另一个是“爱情”主题的变体;这是唯一具有强烈的趋动力量的乐章，音乐的结构紧密、一气呵成;在结束部中，可以听到“爱情”主题的辉煌再现。

---

① 《特里斯坦与伊索尔德》，德国浪漫主义作曲家瓦格纳的爱情悲剧，1865年在慕尼黑首演，特里斯坦和伊索尔德是剧中的男女主人公。

十个乐章连续演奏约1小时13分钟。

节奏练习曲四首 (Quatre Études de Rythme) 钢琴独奏

梅西昂1949—1950年创作的这部钢琴套曲共包括四个彼此独立的篇章。尽管它们各自发表的时间另有先后，但作曲家要求完整的演奏须遵循如下的顺序：

火之岛 I (Ile de Feu I)

时值与力度的模式(Mode de valeurs et d'intensit's)

节奏"纽姆"(Neumes rythmiques)

火之岛 II (Ile de Feu II)

标题的含义是双关性的，既可以理解为给钢琴家写的练习曲，也可以看成是作曲家为探索某些写作技巧而造就的艺术性习作。第二次世界大战结束后的欧洲乐坛，视音乐的节奏、音色重于音高乃敏感作曲家中的普遍倾向。此时的梅西昂正处于他创作生涯中的一个新的探索阶段，这部作品无疑是具有代表性的。

第一首，"火之岛 I"

这首乐曲与第四首同时完成于1950年，乐谱上的题词是"献给巴布亚"(即新几内亚)。位于太平洋东南的巴布亚岛国，地势险峻，终年气候炎热，素有"火岛"之称。梅西昂这首乐曲的粗犷性格，更加强化了这样的自然印象。

乐曲呈变奏结构．主题具有梅西昂旋律的典型特征(半音化、增四度、对Mi的偏爱、避免重复因素的自由节奏等)，同时又散发着巴布亚人的强悍气质。

第一变奏，中速．在基本主题的音区变换和运动过程中，不时透射出群鸟的歌唱．

第二变奏，中速稍慢．钢琴低音区沉重的敲击声与极高音区的明亮音色形成对照，拓展出一幅广阔而奇异的音响空间．

第三变奏，轻快活跃．旋律、低音区的敲击声与高音区的明亮音色相互搀杂、渗透，空旷的音响区间突然变得充实、饱满、富有生机．

最后一个变奏，在连绵的十六分音符构成的音乐背景上，通过主题细胞的裂变和节奏变化构成了一个小的展开．尾声是前面几个变奏中某些特征性因素的简要回顾．

第二首，"时值与力度的模式"

1949年发表于达姆施塔特，梅西昂最负盛名的钢琴作品之一，具有很强的理念性和试验性。在第二次世界大战之后的作曲技术领域内，有关“整体序列技术”的探索方面，这部作品具有预示和先导的意义。

乐曲基于一个综合了音高、时值、力度和演奏法(即音色)四种音乐要素的“超级序列”模式(Super - série)。这个模式又分为三个层次，共包含36个音高、24种时值、7种力度和12种演奏法，分别应用于钢琴的高、中、低三个声部之中。

例:



序列的应用没有音序上的严格限制;有时候，为了避免声部结合中某种要素的重叠，甚至需要故意打乱预定的顺序。但是，当模式中的音高综合体作为音响材料而应用到音乐中时，它必须严格保持模式所规定的音高、时值、力度和演奏法不变。作曲家自己曾解释说:这样做“是为了让那些伸延到不同音区的同类音高获得八度、演奏法、力度和时值的变化。”①他的兴趣主要是与音区变化相关的不同色彩，这一点正是梅西昂的“超级序列”与勋伯格十二音作曲法的显著不同。

音乐中听不见传统意义的“主题”，也没有明显的段落划分，但音响结构奇特，节奏变化莫测，颇似音乐中的“点描主义”。

由于每个音都有音区、时值、力度和演奏法的固定要求，声部的独立性强，还必须把握整体效果，所以，这首乐曲对钢琴演奏家的多维乐感及综合能

① 梅西昂《音乐与色彩》第85页。

力的要求是相当高的。作为对音乐的各种要素进行整体控制的尝试，梅西昂的这首乐曲直接启迪了50年代西方兴盛一时的“整体序列主义”，一般的评价是它的技术创新价值大于它的艺术价值。

第三首，“节奏纽姆”

1949年发表于坦格勒乌德(Tanglewood)。“纽姆”的基本涵义之一，是指欧洲古老的单旋律圣歌中以某种符号连接起来的一个音组，一个不可分割的短小乐节，一个完整的音乐细胞。梅西昂在标题中借用这个概念，是想确立某种类似圣歌陈述的节奏等值观念，并借以说明他在这首乐曲中所使用的那种如同细胞繁衍地展开音乐素材的作曲技巧。“节奏纽姆”及其他的背景材料，在交替出现的重复中不断增值，构成了音乐整体统一中的发展和变化。

音乐中有三种基本材料：

材料A(第1—2小节)，生动活跃。左手在低音区奏出节奏值为1：6：11的三个和音(十六分音符为计量单位)，右手在较高的两个音区上作节奏陪衬。乐曲的发展中，A每重复一次，左手的三个和音将各增长一个十六分音值。

材料B(第3—11小节)，中速。由具有固定的音响和力度值的若干“节奏纽姆”组合而成。这是乐曲的主体，节奏的原型多取自印度的“塔拉”(Talas)和古希腊的诗歌，偶尔也搀杂着鸟语的成分。B有七次呈示，每次都有所不同。

材料C，在钢琴音域的两端上模仿打击乐的音响，使用了“不可逆行节奏”，其四次呈示的总节奏值为素数41、43、47、53。

三种材料交替出现的顺序即音乐的基本曲式：

$A_1B_1C_1B_2/A_2B_3C_2B_4/A_3B_5C_3B_6/A_4B_7C_4$

音乐的基调较为晦暗、忧伤、艰涩和富于沉思。

第四首，“火之岛Ⅱ”

这首乐曲无论是从它粗犷的音乐基调还是从它的变奏原则来看，都可以觉察出它与第一首的亲缘关系。作曲家把它们分置于套曲的两端，既避免了重复的单调，又增强了结构的统一。

音乐中，基本主题的重现是与一个综合性序列的十次变形交替进行的。这个序列含有12个音高、12种时值、4种演奏法和5种力度。与《时值与力度的模式》的处理原则相仿，每个音高综合体的各种参数在使用中都是恒定不变的。

音乐的基本进程是：主题；序列变形1—4；变奏Ⅰ；序列变形5—8；变奏Ⅱ；序列变形9—10；过渡段；终曲托卡塔。

终曲的效果辉煌、激情洋溢，使人仿佛感受到东方舞蹈中的欢乐精神。

四首乐曲演奏的时间分别约是:1分钟;4分20秒;6分40秒;4分5秒。

音时的色彩 (Chronochromie) 管弦乐

梅西昂确信: 在人的听觉与视觉之间存在着某种联系。一定的音响(综合了音高、时值、力度、音色等因素的声音载体),可以通过人的感官的这种联系,在脑海里转化为相应的色彩意象。他的许多作品都存有探索、揭示这种神秘联系的宗旨,《音时的色彩》就是他实践这个特殊的美学理想的代表性作品之一。

1959年,亨里希·施托贝尔(Heinrich Strobel)约请梅西昂为德意志联邦共和国的"多诺埃申根(Donaues – chingen)现代音乐节"写一部作品,并表示不希望使用钢琴或马特诺电子琴。作曲家欣然从命并如期完成了这个预约。1960年10月16日,在音乐节的闭幕音乐会上,汉斯·若什鲍德(Hans Rosbaud)指挥西南德广播交响乐团首演了这部作品。此后的几十年,《音时的色彩》在世界乐坛产生了越来越大的影响。时间已经证明:这部作品不仅是梅西昂先前几个阶段艺术经验的总结和新时期的开始,而且在艺术成就方面,亦可属当代管弦乐作品之上乘.

音乐中应用了两类材料:一类是为技术探索而设计的声音与时值的综合体——一个包含有32个半音时值的序列,作曲家将它们作了多种形式的"对称性置换"处理;另一类是作曲家用音符记录的自然音响,其中包括法国、瑞典、日本、墨西哥的鸟歌旋律,还有阿尔卑斯山的瀑布与激流之声。这两类材料或间隔地、或同时地显现,各自都有它们独立的位置。

结构上可分为七个彼此联系紧密的部分,与希腊式悲剧合唱的"三段体"有些相仿。没有"A、B、A"式的再现,但增加了格调颇为统一的序和尾声,"三段体"的前两段各间隔地重复一次。

一、序(Introduction)

写实性极强的一个段落。音乐在瑞典、日本鸟群的歌唱与嘶鸣声的环绕中,分离出阵阵的水流之声。关于水声,梅西昂在音乐会的节目单中曾这样写道:"中提琴、大提琴独奏家们变幻莫测的声部组合,缠绕着,涌流着;经过几次曲折的起伏,再现着回旋水流的声响。泡沫与水滴溅落的轻微噪音,由低音单簧管的滑奏、大管的断音以及低音提琴的拨弦给出。小提琴与低音提琴的一个固定的颤音和弦,若峭壁回声的色彩辉映;这种强大而深沉的轰轰共鸣,有时也在大管和大号的最低音区中显见。"

二、起段 I (Strophe 1)

一个短小的结构。并列的或叠置的各种节奏时值都配有相应的"音响色彩(Sanorité—couleur),"色彩"此时表现为"音时的剪裁"。音乐中有法兰西几种鸟歌的穿插,大苇莺、黑头莺和鸫鸟的旋律,分别由单簧管、长笛和木琴演奏。

三、对应段Ⅰ(Antistrophe 1)

结构较为复杂。第一部分中可听到作曲家最喜欢的两种鸟歌——鸫鸟(木管乐器)和田云雀(木琴、马林巴琴)的鸣叫。第二部分中有一段铜管强奏的赞美诗,然后是由弦乐声部中泛起的墨西哥群鸟的歌唱。

四、起段Ⅱ(Strophe 2)

音乐的格调与结构规模都与《起段Ⅰ》相近,清新、短小。法兰西几种鸟歌旋律的音色分配是:乌鸫(长笛与双簧管)、园林莺(长笛与钟琴)、红喉雀(单簧管)、金翅鸟(短笛)……。

五、对应段Ⅱ(Antistrophe 2)

重现了《对应段Ⅰ》的许多材料,同样可以听到鸫鸟、田云雀、赞美诗和墨西哥鸟群的音响。

六、合段(É pôde)

这段音乐在作品首演时曾引起争议,但这也许恰好证明它是这部作品中最独特、最杰出的篇章。作曲家用18件独奏乐器(12把小提琴、4把中提琴和2把大提琴),分别演奏18种鸟歌旋律。"有点像赋格段,鸟歌按下行次序一个接一个地进入,然后在彼此的重叠中各自有条不紊地进行,形成了一个长达10余分钟的、18个声部都全部独立的对位结构,"(梅西昂《音乐与色彩》第143页)犹如一个"鸟类学的大全奏"。梅西昂还颇为幽默地解释道:"这种丰富而复杂的对位存在于自然界",他只不过是将它们尽可能忠实地记录下来罢了。

七、尾声(Coda)

回到了《序》的意境之中,但音乐材料有所删节和修改。仍然可以听到日本、瑞典的鸟歌和阿尔卑斯山的瀑布声。音乐在阵阵瑞典海鹰强而有力的嘶鸣中结束。

这部作品的乐队编制包括:长笛4;双簧管3;单簧管4;大管3;圆号4;小号4;长号3;大号1;钟琴、木琴、马林巴琴与三个谱台的打击乐器(25键半音管钟、锣3、吊钹、中国钹、沙锣);第一小提琴16;第二小提琴16;中提琴14;大提琴12;低音提琴10。在两个《起段》中编制略有缩减,《合段》的独奏者须增加至18人。

全曲演奏约23—26分钟。

峡谷至群星 (Des Canyons aux Étoiles) 钢琴、圆号、大木琴、钟琴与乐队

这部作品是梅西昂应邀为美国成立200周年(1776—1976)纪念而创作的，具体的创作时间是1971—1974年。为了这一使命，作曲家还专程访问了美国犹他州(Utah)南部的布利斯峡谷(Bryce Canyon)，以获取创作的灵感。1974年11月20日，《峡谷至群星》在纽约的林肯中心首次公演，指挥是弗雷德里克·瓦尔德曼(Frederic Waldmann)。作品的成功，为梅西昂带来了一项特殊的荣誉: 1977年，犹他州的一座山被命名为"梅西昂峰"。

《峡谷至群星》是作曲家自《图朗加里拉交响曲》之后篇幅最长、最宏伟的交响乐巨著，完整演奏需要1小时40分。乐队编制为44人，其中包括: 长笛4;双簧管4;单簧管4;大管4;圆号3;小号3;长号3;小提琴6;中提琴3;大提琴3;低音提琴1;钢琴独奏、圆号独奏、大木琴、钟琴以及兼任的各类打击乐器若干。

关于作品标题的涵义，梅西昂在总谱的出版前言中作了如下的叙述:"《峡谷至群星》，换句话说就是由峡谷上升到布满星星的高空，再高些，直达天堂，以此赞美上帝的一切创造: 大地之美(它的富饶、它的鸟歌)、物质世界之美、精神世界之美。因此，这部作品首先是宗教的，是赞颂与沉思，但同时也是地质学和天文学的。作为'音响色彩'之作，环绕着施特勒(Stelle)松鸦的蓝色与布利斯峡谷的红色，散射着彩虹的所有色彩。鸟歌是犹他州和夏威夷群岛的。宰恩公园(Zion Park)与红色巨星'毕宿伍'(étoile Aldébaran)是作为天国的象征。"

全曲包括十二个乐章，可分为三组，幕间休息一般安排在第二部分结束(即第七乐章)之后。

第一部分

一、沙漠(Le Désert)。如同一个短小的序奏，由圆号的主题开始，继而分离出各种鸟歌;中间部分可听到沙漠云雀的鸣唱;结束时，圆号主题又重新出现。

二、黄鹂(Les Orioles)。旧大陆与美国西部地区的黄鹂鸟，声音圆润而响亮，堪称为鸟群中的"歌唱家"，这一乐章就是专为表现这种鸟类而设计的。在诗节一般的结构中饱含着精湛的和声与配器效果。

三、群星上的题铭(Ce qui est écrit sur Étoiles)。作曲家在总谱里提供的铭文，出自《旧约》"但以理书"第五章:"Mené—测定;Teqél—衡量;

Parsin——分割”。他自己解释说:“这些词汇大概来源于三枚东方的钱币,可能是隐射古代巴比伦、波斯、米堤亚王国日趋败落的社会风尚。读起来如同天上正义女神的教谕。不过,作为对群星排列的关注,我不曾留意过数、重量和尺度的问题。”

本乐章的曲式结构为A、B、C、B、A。C段中有日本、美国鸟歌旋律的精妙陈述。

四、赫格兰的科栖菲鸟(Le Cossyphe d'Heuglin)。这是专为非洲东南部一种声音美妙、名叫科栖菲的鸟类写的一首短小的钢琴曲。技法上又回到了“音响色彩”的综合运用。钢琴的鸟歌采用了乐队化了的钢琴技巧,这样的构思为音乐带来了丰富的色彩变化。

五、锡达布雷克斯与崇敬的贡献(Cedar Breaks et Le Don de Crainte)。本乐章是这部作品中极为庄重、严肃的部分。结构上与《音时的色彩》有些类似,但只含有一个“起段”(Strophe)。

“锡达布雷克斯”自然保护区是犹他州的风景名胜之一,位于锡达城东南24公里的高原上,海拔3260公里。其中有一侵蚀形成的26平方公里的大环形石灰岩陡崖,以610米的落差与低地相接。正是这种自然景观的磅礴气势,引发了梅西昂的崇拜与敬畏之情,使他为这个乐章找到了一个感情上的基调。

第二部分

六、星际的召唤(Appel interstellaire)。圆号独奏。在大约7分钟的音乐中,作曲家使用了丰富的圆号技巧:阻塞颤音、滚吹、滑奏、细长音……简直可算做乐器法的一个精典作品。

七、布利斯峡谷与橙红色的石壁(Brycee Canyon et les Rochers rouge－orange)。布利斯峡谷的石壁,堪数犹他州最美的景观。在阳光照耀下,石壁会映射出如同哥特式教堂彩绘玻璃般的艳丽色彩。梅西昂为这样的自然奇迹谱写了一个辉煌壮丽的音乐诗篇。

这一乐章是整个作品的中心,同时也是发展得最充分的部分,演奏约14分钟。形式上呈幻想曲结构,有一个起段(strophe)、两个对应段(anti-strophe)、一个合段(épôde)与尾声(coda)。宏伟的石壁赞美诗由木管和铜管声部给出;作为乐章的结束,这个主题被移到了明亮辉煌的E大调上演奏。

第三部分

八、巨星的显现与歌唱(Les Ressuscités et le Chant de l'Étoile Aldébaran)。红色巨星“毕宿伍”(Étoile Aldé—baran),是金牛星座中最大、

最明亮的星星。作曲家用了极慢的速度、一些纯洁得近乎透明的音响，来表达他看到这颗巨星升起时的那种“享见天福”的感受。弦乐在A大调上的悠长旋律，伴随着四种美妙神奇的鸟歌，若入仙境。

九、会多种语言的莫格鸟(Le Moqueur polyglotte)。莫格(Moqueur)是美国驰名的歌鸟之一，能发出几种不同的声音，梅西昂让这些美妙的声音在钢琴上得到音乐化的表现。作为一个钢琴独奏的乐章，音串(cluster)技巧的应用是出神入化的。

十、林鸫(La Grive des bois)：鸫鸟的类别很多，有三百余种，这一乐章是为生活在林木中的鸫鸟写的。林鸫的琶音主题开始时由圆号演奏，再现时移到小号上;音乐欢乐、明媚、充满阳光。

十一、奥冒、勒奥特里克斯、厄莱派欧、沙玛(Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama)。这是夏威夷群岛及欧洲的四种鸟类，它们的歌唱被融汇进一个由叠句和插部组成的结构中。插部内充满了鸟的旋律，结尾中增加了两个钢琴的华彩乐段(沙玛鸟与奥冒鸟)。

十二、宰恩与天堂(Zion Park et Cité céleste)。关于结束整个作品的末乐章，作曲家有过如下的注解：“这就是人们所看到的宰恩公园那玫瑰色、白色、淡紫色、红色、黑色的石壁，绿色的林木和清澈见底的河流，就像看到仙境一般。这使我想到里昂(法国西南部一城市)的山就如同耶路撒冷天堂的同义语一样，我此时也有了同样的感受，就让作品结束在天堂之上吧。”[1]

(杨通八)

圣·弗朗索瓦 (Saint Francois d'Assisc) 歌剧

梅西昂编剧并谱曲的三幕场歌剧。1983年12月9日首演于巴黎大歌剧院，指挥小泽征尔，主要演员有何塞·冯丹，克里斯蒂安纳·伊达－皮埃尔等。

剧中主要人物:圣·弗朗索瓦教士、大天使、男麻风病患者、众修士等。

剧情梗概:故事发生在13世纪的意大利。

第一幕：第一场。耶稣受难。圣·弗朗索瓦向修士莱昂说明，必须像耶稣那样承受各种苦痛煎熬，才能表达对耶稣的热爱，才是自己最大幸福。第二场，赞美诗。众修士做完早弥撒之后，圣·弗朗索瓦乞求上帝接见男麻风病患者，给该患者以爱怜和安慰。第三场，关怀男麻风病人。在麻风病院，一个男麻风病

---

① 《峡谷至群星》出版前言。

人病情十分严重，精神上痛苦之极，难以控制自己。圣·弗朗索瓦来到病院，坐到该病人身旁，与他亲切交谈。大天使下凡，躲在窗后看到这一切，对麻风病人说:"尽管你在内心责怪自己，但上帝却已宽恕你。"麻风病人感到很惊奇，很快恢复了平静;在得到圣·弗朗索瓦拥抱之后神奇般地恢复了健康，感到由衷地高兴。圣·弗朗索瓦更加高兴，因为他不仅拯救了别人，还战胜了自己，使自己的灵魂得到净化和升华。

第二幕: 第四场，天使遨游巡视。第五场，天使化作音乐家。第六场，向鸟类布道。

第三幕: 第七场，创伤斑痕。第八场，起死回生。

全剧充分表现了圣·弗朗索瓦的高尚精神。

梅西昂在介绍自己这部唯一的歌剧时称:"这是一部创新之作，与传统歌剧完全不同，不论是在主题方面还是在形式方面都与过去的歌剧不一样。剧中没有合唱，没有咏叹调、没有主导动机。每个人物都有好几个不同的主题和一种鸟鸣声作为该人物的音乐形象;没有交响音乐的展开部，每当歌词中的某个字非常重要时，就要停掉乐队伴奏。"梅西昂之所以要选圣·弗朗索瓦作为歌剧表现题材，首先是因为圣·弗朗索瓦经常向鸟类布道传教。梅西昂既是著名音乐家，又是鸟类驯育家。他曾到意大利圣·弗朗索瓦生活过的翁布里亚地区搜集鸟类活动情况，还到欧洲其他国家和日本太平洋上的新克里多尼岛等地观察研究鸟类生活习性和鸣叫情况，并且根据鸟类情况作了不同鸣叫声音分类。梅西昂将其音乐功底和鸟类知识融为一体，谱写了这部独具一格的大歌剧。观众可以从中，特别是从第二幕第六场《向鸟类布道》中听到各种鸟类在翁布里亚歌唱的情景。梅西昂用各种不同的乐器来表达不同的鸟鸣，又用不同的鸟鸣表达不同的人物。例如用黑头莺表现圣·弗朗索瓦，由22只木管乐器展现黑头莺的不同叫声。这样写成的乐谱，给指挥造成了极大困难，同时演奏和演唱之处有时竟达250个声部，而且毫无正常节奏可循。

歌剧的台本为梅西昂亲自撰写，并将其称之为"诗作"。其中的主要唱词多取自圣·弗朗索瓦本人的作品，特别是取自他写的《赞美歌》。至于歌剧中的主要情节，则多取自弗兰奇斯卡安的《对宗教五伤的研究》一书。梅西昂曾表示希望这部歌剧能够成为和平与希望的信息。梅西昂认为，在邪恶和暴力横行的时代里，和平与希望显得尤为重要。

(孙慧双)

米亚斯科夫斯基
(MIASKOVSKY, Nikolai Yakovlevich)

前苏联作曲家。1881年4月20日生于华沙附近的诺沃－格奥尔吉叶夫斯克要塞的一个军事工程师家庭，1950年8月8日卒于莫斯科。1899至1902年先后在彼得堡陆军学校和军事工程学校学习，同时自学音乐。1903年结识格里埃尔，在他指导下学习作曲。1906年入彼得堡音乐学院，师从里姆斯基－科萨科夫和利亚多夫等人。1911年毕业后一度从事音乐评论工作。1914至1918年间，作为工兵军官在前线服役。1918至1921年在彼得格勒海军参谋总部供职。1921年起在莫斯科音乐学院担任教学工作，同时积极从事创作。他的学生有：卡巴列夫斯基，哈恰图良，舍巴林，穆拉杰里等。

米亚斯科夫斯基的创作成就主要体现在器乐方面。他写了27部交响曲，10多部单乐章管弦乐曲，2部协奏曲，13部弦乐四重奏，2首大提琴奏鸣曲，1首小提琴奏鸣曲，9首钢琴奏鸣曲和钢琴小品。此外，还写了2部大合唱和若干声乐浪漫曲。

米亚斯科夫斯基的创作在思想内容上反映了世纪之交俄国知识分子的心理；从艺术特征上看，一方面与俄罗斯古典音乐传统紧密相连，另一方面大胆吸取了20世纪上半叶现代音乐的积极成果。他的音乐以风格质朴、感情真挚、结构严谨而著称。

第五交响曲 (Symphony No.5) Op.18

作于1918年。1920年7月18日由马尔科指挥首演于莫斯科，米亚斯科夫斯基的这部作品被誉为前苏联第一部交响曲。

这部交响曲反映了作曲家在第一次世界大战至十月革命初期的亲身体验。他写道："战争大大加强和丰富了我的内心和外在印象的储备，同时，不知怎么影响了我的乐思产生某种明朗的东西……在前线我留下的大量音乐记录如果说并不明朗，但总是具有更加客观的性质(许多主题后来都用进了《第五交响曲》，其中一首是在利沃夫地区采集的鲁辛圣诞歌)"[1]。

第一乐章，亲切的快板，D大调，奏鸣曲式。音乐具有鲜明的民间风俗生活

---

[1] 米亚斯科夫斯基：《关于创作道路的自传札记》，《苏联音乐》1936年第6期。

气息，像一阵轻风吹来，令人心旷神怡。主部主题明朗迷人，仿佛是发自内心的歌唱，旋律悠长，委婉起伏。副部主题类似民间合唱，采用和弦式织体，突出切分节奏。主、副部主题构成风俗性的画面对比。展开部中有激烈的戏剧性发展。再现部恢复呈示部的气氛。

第二乐章，慢板，近乎行板，降b小调，三部曲式。首尾段落忧伤的歌唱主题与中段的紧张性形成对比，好像是在令人不安的背景下唱出来的一首民间摇篮曲。中部的强烈对比，仿佛是某种恶运闯入了和平宁静的生活。

第三乐章，诙谐的快板，g小调，复三部曲式。这是一首激动人心的、富于动力的谐谑曲。首尾段落包含了若干敏锐活跃的主题，三声中部的主题是作者在鲁辛地区采集到的一首民间圣歌。这个乐章仿佛是战争中短暂的娱乐休息，体现了作曲家在前线的生活经历。

末乐章，果断而富有生气的快板，D大调，奏鸣曲式。与第一乐章相呼应，表现戏剧性的冲突对抗。主部主题强劲有力、充满活力。连接部主题较为严峻。副部主题像英雄进行曲般乐观而明亮。展开部表现了紧张的矛盾冲突，插入新主题。尾声构成全曲高潮，重现第一乐章的副部主题，史诗般的形象得到肯定，体现了人民的力量和意志。

第六交响曲 (Symphony No.6) Op.23

作于1921—1923年。 1924年首演于莫斯科。米亚斯科夫斯基作为一名从旧社会走过来的知识分子和作曲家，亲眼目睹了沙皇专制下的社会的黑暗腐朽，热切地渴望社会的变革。因此，当他1914至1918年作为旧军官在前线服役时，听到十月革命成功的消息后，真诚地表示拥护，并立即加入了红军队伍。但是，他和大多数俄国知识分子一样，对突发的革命事件缺乏精神准备，对创建新制度的过程必然要付出沉重的代价缺乏清醒的认识。因此，当他满腔热情地欢呼革命来临的同时，又对必然做出的牺牲表示十分痛心和惋惜，流露出无限感慨之情。他把自己的这些体验全部倾注在《第六交响曲》之中。

这部交响曲构思宏大，在四个乐章中包括了众多的主题对比，有些重要主题在整个套曲中贯穿发展。

第一乐章采用奏鸣曲式，音乐充满了戏剧性的矛盾冲突，回响着时代动荡的脉搏。悲愤的呐喊、果断的召唤、热切的渴望和忧伤的哀怨交织在一起。强烈的不协和和弦，令人不安的切分节奏，旋律中频繁的半音进行，造成了严峻紧张的悲剧气氛。

第二乐章是一首动荡不安的谐谑曲，首尾段落的音乐形象具有阴暗的幻想性质，笼罩着不祥的预兆. 中段的音乐在纤细敞亮的田园背景下出现，主题近似民间哭腔音调，富有明显的俄罗斯民族风格。

第三乐章首尾段落低沉凝神的思索与中段宁静、抒情、开朗的形象构成鲜明的对照。弦乐柔美的音色使如歌的旋律显得更加委婉动听，感人至深。

末乐章是整部交响曲的重心和高潮所在。作曲家采用了两首流传甚广的法国革命歌曲(《卡曼纽拉》和《萨·伊拉》)作为基本主题，描绘人民欢庆胜利的宏伟场面，以炽热的情感讴歌伟大的十月革命。与此同时，又引用了中世纪圣咏《末日审判》(又名《愤怒的日子》)和俄国宗教歌曲《灵魂离开肉体》的曲调，并在乐章的再现部引入了合唱来突出悲叹哭泣，渲染流血牺牲所带来的痛苦。最后，交响曲在一片明朗抒情的乐声中结束，流露出无限惋惜的心情。

这部作品的问世，引起了强烈的社会反响. 人们肯定其重大的思想艺术价值，也指出其中存在的缺陷。作曲家自己后来也意识到了作品的不足。他诚恳地写道："那时我的世界观有点混乱，这不可避免地导致现在人们似乎觉得十分奇怪的第六交响曲的构思……"

尽管这部作品并非十分完美，但是作为当时俄国知识分子的心灵表露，作为第一部反映十月革命的交响曲，它具有独特的历史价值。

第二十一交响曲 (Symphony No. 21) Op.51

作于1940年夏. 同年11月16日首演于莫斯科，指挥高克. 1941年荣获斯大林奖金一等奖。

这是米亚斯科夫斯基创作旺盛时期的代表作，其中体现了作曲家特有的真诚、严肃、崇高的精神境界，丰富的音乐语言和别具一格的艺术技巧。

这是一部单乐章的交响曲，音乐渗透了俄罗斯民族气息。作曲家在作品中竭力将戏剧性的紧张度与质朴的抒情性有机结合，在简洁的结构中展示了一系列音乐形象的对立冲突。

作曲家把单乐章的交响曲结构处理成带引子和尾声的奏鸣曲式，也就是说全曲分为三大段。头尾段落相呼应，用同一个主题材料构成，音乐从容庄重，具有抒情叙事的特征。中间段落是富有戏剧性发展的奏鸣快板，其中主部主题具有顽强奋进的性质，副部主题像是一首明朗的抒情颂歌。

第二十七交响曲 (Symphony No.27) Op. 85

作于1949年。1950年12月9日首演于莫斯科，指挥高克，作品荣获当年斯大林奖金一等奖，但此时作曲家已去世4个月，未能亲自听到自己作品的演出和享受应有的荣誉。

米亚斯科夫斯基的这部最后的交响曲，是他一生创作的艺术结晶，也是前苏联交响曲的典范作品之一。

交响曲由三个乐章组成。第一乐章开始缓慢的引子具有沉思严峻的性质，主题的核心材料先后由大管、低音单簧管和单簧管在低音区奏出。当弦乐再次响亮地奏出这个主题时，音乐已进入了奏鸣快板部分，这就是主部主题的开端，音乐形象刚毅而坚定。乐章抒情的中心是英国管和双簧管奏出的副部主题，弦乐的温柔颤动的音色衬托，使它更显得优美迷人。这主题尽管与主部主题形成对比，但是在音调上又有联系。在展开部和尾声中，刚强的主部主题的形象重新获得肯定。

第二乐章，柔板，三部曲式。首尾部分宽广的旋律，象征祖国崇高的形象，音乐充满深沉的感情。乐章中段插入了强烈的戏剧性对比，呈现出战乱的气氛，小号悲壮的主题与木管和长号的抒情主题交织在一起，形成感情紧张冲突的高潮。

第三乐章，不过分的急板，回旋奏鸣曲式，c小调。在一段经过句式的前奏之后，引出了由三连音贯穿的激动不安的主部主题，音乐具有勇往直前的趋势。主部主题的多次回旋，决定了全曲的基调。第一插部主题转入e小调，单簧管奏出的旋律像是一首朴素的俄罗斯民歌。第二插部(即副部)主题是一首气势浩大、色彩明亮的进行曲。在展开部中，主部主题与第一插部主题以对位方式结合在一起发展。在再现部中，主部主题继续贯穿了复调手法。进行曲性质的第二插部移到C大调上，显得更加威武雄壮。主部主题最后一次再现时，继续与第一插部主题结合在一起，并酿成了展开性质的尾声。全曲在极度振奋的情绪中结束。

(黄晓和)

米　约
(MILHAUD,Darius)

法国作曲家。1892年9月4日生于法国普罗旺斯的艾克斯(Aix－en－Provence)，1974年6月22日卒于日内瓦。米约幼年时期曾有过当小提琴家的志

向。1909年入巴黎音乐学院学习，兴趣逐渐转向作曲。对他起过重要影响的教授有：热达日(Gédalge,对位)、杜卡(Dukas,管弦乐法)、维多尔(Widor,作曲)和科克兰(Koechlin,作曲)。

1917—1918年，米约的挚友克洛戴尔(P·Claudel)出任法国驻巴西大使，米约曾作为秘书随行。这样的经历使他比一般的欧洲音乐家先一步认识拉丁美洲，从当地土著居民的音乐中获得的启示使他终生受益。他的巴西风格的作品可列举《人与欲》(芭蕾,1918)、《忆巴西》(钢琴/管弦乐,1920—1921)等。

米约从巴西返回法国之后，曾一度与过去音乐院的同学欧里克、迪雷、奥涅格、普朗克、塔耶费尔交往甚密，他们都不同程度地接受了诗人让·科克托(Jean Cocteau, 1889—1963)和老一辈作曲家萨蒂的艺术主张，追求反印象主义的简洁、优雅。他们在一起联名发表作品，举办音乐会，被评论界称为"六人团"。尽管这个艺术群体的活动并没有持续太长的时间，但他们对法国以至整个欧洲音乐的影响却是不可低估的。"六人团"的创作活动，实际上是第一次世界大战之后"新古典主义"音乐思潮在法国的集中体现。米约在1919—1939年间的重要作品有：《屋顶上的牛》(芭蕾,1919)、《创世记》(芭蕾,1923)、《克里斯多夫·哥伦布》(歌剧,1930)、《普洛旺斯组曲》(管弦乐,1936)等。

第二次世界大战期间(1940—1947)，作为犹太后裔的米约，为了躲避法西斯主义的迫害而移居美国，执教于加利福尼亚州的米尔斯学院。1947年回到欧洲，任巴黎音乐学院作曲教授并广泛参与国际间的音乐活动，享有很高的声誉。米约在1940年以后比较重要的作品有《博利瓦》(歌剧,1943)、《法国组曲》(管弦乐,1945)、《大卫》(清唱剧,1952)和从艺随笔《没有音乐的音符》(1949)。

透过米约数量巨大的作品(400部以上)，可以清楚地看到他那突出的、带有法国乡土气息的抒情个性，这正是他总是能够赢得观众的根本原因。此外，在作曲技术领域内，他对音乐的多调性结构、管弦乐队新音色、戏剧音乐与电影手段的结合等方面，都进行了十分有意义的探索。米约不愧为20世纪法国新音乐的一位杰出人物。

忆巴西 (Saudades do Brasil) 钢琴曲集 Op. 67

包括十二首乐曲的钢琴曲集，作于1920—1921年。据史料所载：第一次世界大战期间，米约曾作为当时法国驻巴西大使克洛戴尔(P·Claudel)的秘书，

在巴西工作了2年(1917—1918)。这一特殊的经历，无疑使作曲家比一般的欧洲人得天独厚地先接触到拉丁美洲独特丰富的艺术资源——一个充满活力而又未曾得到开发的领地。凭着米约的天资、敏感和音乐技巧，自然一下子就进入了创造的角色。这就是为什么当同辈作曲家们大多只知从西班牙获取灵感之时，米约的艺术触角已经伸进了拉丁美洲，从而使他的作品具有不同一般的格调的原因。《忆巴西》就是这类作品的一个典型。这部作品于1920年11月在巴黎"六人团"的音乐会上首次与听众见面。

作品总标题中的"Saudade"是流行于巴西的葡萄牙语，含有"回忆"、"乡情"之意，故曲名可译为《忆巴西》。但12首分曲的题目却是不便意译的，那都是里约热内卢一些街道的名称。作曲家沿用这些名称，也许并不着意于具体描绘某条街道的风情，而只是借用这些富有特色的街名来渲染整个音乐的乡土气息而已。十二首分曲的题目顺序排列如下：

一、索洛卡巴(Sorocaba)，中庸地

二、博塔弗哥(Botafogo),甜美地

三、莱姆(Leme),从容自如地

四、科帕卡巴那(Copacabana)，平静地

五、伊斯帕麦拉(Ispamera)，兴奋地

六、加维亚(Gavea)，活跃地

七、科尔科瓦多(Corcovado)，安静地

八、蒂朱卡(T ïjuca)，忧郁地

九、絮马莱(Sumare)，轻巧地

十、派内拉斯(Paineras)，柔顺地

十一、拉兰杰拉斯(Laranjeiras)，敏捷地

十二、派伊桑杜(Paysandù)，富有激情地

其中第五首"伊斯帕麦拉"题献给钢琴家鲁宾斯坦(A·Rubinstein)，第八首"蒂朱卡"献给里卡多·维涅斯(Ricardo Viñes)，第十一首"拉兰杰拉斯"献给奥德烈依·潘内(Audrey Pann)，最后一首"派伊桑杜"献给保尔·克洛戴尔，他们都是作曲家当时的至亲好友。

音乐具有浓厚的南美风格，但这种地方特色不是通过一般地引用或改编当地民间音调的方法获得的，米约探索的是一条创造性更强的新路。他采用了当时巴西最流行的"探戈"(Tango)和"桑巴"(Samba)两种民间舞蹈的节奏，以此作为整个音乐的基础；然后用西欧最时髦的多调性手法，将自己写的像民

歌一般朴素的新音调叠置上去，并适当地加以和声或对位的处理;曲式上大多采用的是常见的简单结构。这样做得到的是一种通俗而不失高雅、简洁而不乏专业技巧的新音乐。在米约的有编号的300多部作品中，《忆巴西》是被最常演奏的音乐会曲目之一。

《忆巴西》还有一个由作曲家自己改编的管弦乐版本，连续演奏约23分钟。

创世记 (La Création du Monde) 芭蕾舞剧 Op.81a

作于1923年。剧情由作家布莱兹·桑德拉斯(Blaise Cendras)提供。1923年10月25日，瑞典玛莱芭蕾舞剧团在巴黎的香榭丽舍剧院首演了这部作品。当时负责布景与服装设计的是画家费尔南·莱热(Fernand Léger)。

本世纪初的欧洲音乐，正处于"新原始主义"盛行的时期。当时，在"回归本源"口号的激励下，不少作曲家都涉及过史前期人类生活的题材。在米约的《创世记》之前，已经有了巴托克的《粗野的快板》(钢琴，1911)、斯特拉文斯基的《春之祭》(芭蕾舞，1913)、普罗科菲耶夫的《斯基泰组曲》(交响乐，Op.20,1914)等著名作品。芭蕾舞剧《创世记》的产生，无疑是这一潮流之中的又一层巨澜。米约选择的是一种异教徒的创世说，也许是因为考虑到这比神造世界的传说更适于表现生命的力量和原始人类的粗野天性。根据作曲家的自述，音乐的启示主要来自新奥尔良的爵士乐，他"从中发现了适合于这一题材的因素"。就爵士乐与欧洲音乐技巧的完美结合而论。《创世记》的探索是相当成功的，这亦是它常被列为当代音乐经典的重要原因之一。

全剧分五个部分：序幕的音乐在缓慢的节律中显现，悠长宽广的萨克管旋律把人们领进一个神秘的幻境之中。接下去是世界诞生之前的"混沌"，音乐颇有活力，咒语般的赋格主题使人想到爵士乐中的"蓝调"旋律。

第二部分描述作物与家畜的产生。音乐回到中速，长笛与双簧管的旋律温情而柔韧，散发着田园的诗意。

第三部分是节奏鲜明的舞蹈，充满生机，表现人类配偶的形成。两把小提琴颇为随意的演奏，与小号、钢琴打击乐器构成强烈的节奏切分，音乐织体中不时叠加第一部分的旋律因素。

第四部分是男人和女人狂欢的舞蹈，又称"欲望之舞"。单簧管独奏的处理，颇有小协奏曲的意味。"咒语"的主题再度出现，节奏生动、富有活力，那是生命力的象征。萨克管的独奏是对序幕情境的淡淡回顾，使人时时想到这是最初的人类生活。

第五部分又恢复了舞剧开始时的平静。一对对男女离群独居，拥抱接吻，月亮和星星都格外明亮，这是人类的春天。音乐隐隐约约地回顾着前面几场的主题，乐句渐渐分散，悬挂着，飘浮着，似乎是在向观众表白，故事并没有结束，人类真正的生活才刚刚开始。

全剧演出约17分钟。

另外，《创世记》还有一个钢琴与弦乐四重奏的版本(Op.81b)，完成时间是1927年。

(杨通八)

克里斯托夫·哥伦布 (Christo Colomb) 两幕歌剧 Op.102

以克洛戴尔的文学剧本谱写的两幕27场歌剧，作于1928年。1930年3月5日首演于柏林，指挥克莱伯，主要演员有赖因哈德和沙伊尔等。随后于1936年在巴黎、1937年在伦敦、1940年在安特卫普、1940年在纽约等地以音乐会或歌剧形式的演出均获得很大成功。

剧中主要人物：克里斯托夫·哥伦布1(男中音)，克里斯托夫·哥伦布2(男中音)，哥伦布的影子1(男低音)，西班牙国王(男低音)，西班牙王后(女高音)，讲故事人(道白演员)，水手，军官，律师等。

剧情梗概：故事发生在15世纪中叶至16世纪初叶。

第一幕：说书人在介绍克里斯托夫·哥伦布的生平简介。合唱队在滔滔不绝地评述着。舞台屏幕上打出瓦拉多利德旅店。克里斯托夫·哥伦布年迈、贫困，弯腰曲背坐在一双御赐破鞋上；舞台上正在进行一桩诉讼案件，审议发现美洲大陆的问题。起诉人和辩护律师各自申诉着自己的理由，欲望女神、无知女神、虚荣女神、贪婪女神和群魔乱舞，但很快被一群和平鸽驱散。银幕上出现伊莎贝尔童年形象，周围有侍女伴随。米兰多林苏丹送给她一只和平鸽，她摘下自己的指环送给和平鸽，并将它放回天空。这时的哥伦布还很年轻，幻想着能够像马可·波罗那样到远方去旅行。他得到空气中的某种声响的启示，准备航海西游。说书人继续介绍哥伦布的情况，他来到葡萄牙的亚速尔群岛。随后银幕上出现哥伦布来到里斯本结了婚并经商谋生，但仍在梦想着出航远游。他向葡萄牙国王呈交了远游计划，却遭到学者和智人的反驳，妄称地球并非是圆的，向西航行无法到达东方。哥伦布无奈，只好向西班牙国王和王后提出西行计划，得到王后的支持。但是旅途却格外艰难，水手和军官们也不听调遣。幸好遇到一只和平鸽，将他们引向一片陆地。

第二幕: 哥伦布远航归来在西班牙受到热烈欢迎,但却遭到国王和其助手的冷遇,甚至被戴上铁链关在船府。突然,一阵狂风吹得船身倾斜,船长向哥伦布求救。哥伦布一席话语平息了风暴,却又触犯了神灵。舞台转暗:哥伦布的灵魂在反思。银幕上时而群魔乱舞,时而印第安人受审,时而黑人遭难;海员在呻吟,母亲在呼唤,妻子在哀怜。哥伦布却在不断埋怨,责怪自己未能完成航海大业,辜负了苍天的信任和期待。说书人继续介绍道: 信使送来了王后伊莎贝尔的信件,希望哥伦布忘掉过去的烦恼,接受国家的荣耀。但王后却不幸去世。舞台上出现隆重葬礼;银幕上出现伊莎贝尔童年时的欢乐形象。她还在想念着那只亲手释放的和平鸽,但却不见它回还。哥伦布陷入贫困之中,拿着两只御赐破拖鞋向王后招手致意。王后乘金辔玉马升入天国,撒下一大块地毯象征着美洲大地,舞台深处巨大地球在转动,一个和平鸽在地球上昂首展望。

米约的《克里斯托夫·哥伦布》与他的另外两部歌剧《马克西米利安》(Maximilien,1932年首演)、《博利瓦》(Bolivar,1950年首演),构成了南美洲主题的、像古希腊名剧一般壮观的、三部相联的悲剧。作品着重写意,不受时空的局限。音乐在多层调性上展开,刻画了哥伦布在不同年代和不同处境下的内心世界。曲作者还运用说书人、舞台银幕、场外合唱等辅助手段加强对人物的刻画。西方音乐评论家认为"歌剧《克里斯托夫·哥伦布》是作曲家过去音乐成就之大成,是其全部音乐感受之再现"。

(孙慧双)

米 哈 伊
(MURAIL, Tristan)

法国作曲家。1947年生于法国北部的哈弗尔市(Havre)。青年时代曾在巴黎的几所大学里钻研过经济、政治、阿拉伯语、音乐等多种专业。1967年入巴黎音乐学院梅西昂的作曲班学习,4年后又获奖学金赴罗马"梅迪西斯别墅"(Villa Médicis)的法兰西学院深造。1973年加入"旅程"基金会并任该会乐团指挥,1977年负责基金会在乐器研究和音响合成方面的事务。米哈伊除了作曲和指挥活动之外,还经常从事钢琴、马特诺电子琴、电子合成器等乐器的演奏,是一位兴趣广泛而多才多艺的音乐家。

在作曲方面,米哈伊是"后韦伯恩序列主义"的激烈反对者,早期的创作

受里盖蒂(G·Ligeti)影响颇深。他不相信任何脱离时值或割裂某些要素的音乐分析，极为重视音乐作为声音现象的统一性和连贯性，为此曾致力于“音时”(son – durée)的研究。出于对电子乐器的爱好，作品中不时显露出电声操作程序的影响。《记忆－磨损》(Mémoire – érosion,乐队，1976)是将电声作曲手段运用于器乐创作的尝试，《遗忘的领地》(Territoires de l'oubli,钢琴，1977)则是在钢琴上寻求电声效果的探索。米哈伊常常是在音乐和现代科技的结合与相互影响中获得灵感的。

裂变 (Désintégrations) 17件乐器与电脑合成磁带

作于1982年。1983年2月由“伊尔冈”现代乐团(EIC)在巴黎首演，指挥是彼得·埃奥沃斯(Peter Eötvos)。

这部作品是米哈伊潜心研究频谱(Spectre)知识的艺术结晶。乐队和磁带所使用的音响材料，它们的微观结构，它们的演化系统，无一不是经过认真的频谱分析、人工的分解和重构而确定的。大部分乐器都保持原有特色，而钢琴、铜管和大提琴则有些特殊的处理。录音磁带不以再现乐器音响为目的，主要任务是在音色与和声方面提供新的模式和材料。磁带常常夸大乐器某一方面的特点，折射或分割它们的音色，使乐队的效应扩大。乐队与磁带始终处于一种同步的、相互补充的良好关系之中。

乐曲由彼此关联的11个段落组成，每个段落都有独特的音响型态，都包含着从协和到不协和(或相反)的演化过程。伴随着逐步增长或衰减的摇摆、有序或无序的节奏，音乐造就出了一种光、影运动的迷人意境。

(杨通八)

尼 尔 森
(NIELSEN, Carl August)

丹麦作曲家，1865年6月9日生于索尔特伦，1931年10月3日卒于哥本哈根。14岁时在欧登塞任军乐队小号手，1884年入哥本哈根音乐学院学习，主攻小提琴，兼学音乐理论和钢琴。1890—1891年赴德国、法国、意大利等国学习、访问并从事创作。从1901年开始，他接受政府的年薪，成为官方支持的作曲家。1908年担任丹麦皇家歌剧院指挥。1915年起至逝世，一直是哥本哈根音乐学院的院长。

尼尔森的创作，以其六部交响曲和用丹麦文创作的许多歌曲最为重要。其写作技巧不拘一格，既有传统式的延伸，又有新技法的开拓。对20世纪新音乐的发展，多调性、无调性音乐的产生均起了重要作用。

第二交响曲“四种气质”(De fier temperamenter，Symphonie No.2) Op. 16

《第二交响曲》的创作时间与《第一交响曲》相距10年。其章法和语汇均显示出作者创作上的进一步成熟与凝练。作品的标题“四种气质”是作曲家在丹麦一小岛上参观画展时受到启发而题写的。不过，这部乐曲并不是对画幅的描绘，而是对人物性格的音乐化体现。全曲以传统古典四乐章交响乐形式写成。乐章没有标题，只用相应的表情术语来暗示，象征着人的不同性格和气质。

作品完成于1902年，同年12月1日由作曲家自己指挥，在哥本哈根首演。全曲演奏约32分钟。

第一乐章，快板，激怒的，奏鸣曲式。“激怒的”一词在拉丁语中表示胆汁型性格。作曲家使用这一表情术语，寓意即在其中。乐章呈示部的两个主题，一个刚健有力，象征胆汁型气质；另一个较为舒缓，与前一主题形成对比。展开部沉稳而含蓄，情绪并不明朗，进入再现部后，才变得激昂热烈起来，使人有热血沸腾之感。

第二乐章，舒适而恬静的快板，结构比较自由。这个乐章象征人的冷静和理性。大调性质的主题显得平稳和静观，几个由这一主题衍变出来的乐句优美抒情，表现出一种平和安详的意境。

第三乐章，忧郁的行板，三部曲式。如标记所示，这是象征忧郁气质的一个乐章。第一段的忧郁性主题出现后，与之呼应地又出现了前一个乐章的主题动机。这个主题在大、小调之间飘泊游移，刻画出忧郁者的不安和悲剧性气质；经过扩展，进入中段，并成为中段的有机材料。末段开始，突然冒出一个较平稳的音调，但随即又不安起来，造成令人压抑的戏剧性。

第四乐章，乐观的快板，回旋曲式。拉丁文中的"乐观"一词有"血"的涵意。这一表情术语象征人的"多血型"气质。乐章开始的主题活泼跳跃，充满朝气与动力。与其平行的是个平稳的小调性的主题。这对主题从欢快转为平和，尔后突然又狂热起来。接着由弦乐将小调主题压缩，并进行对位式的变奏。最后，将所有的主题依次再现，音乐再次呈现出欢畅热烈的意境。

第四交响曲 "不朽"(Det Undslukkelige, Symphonie No.4) Op. 29

尼尔森一生创作了六部交响曲，前三部都是传统的四乐章交响乐形式。唯副题为"不朽"的《第四交响曲》采取了单乐章结构，显得很特殊。写作这部作品时，正值第一次世界大战前半期(1916年)，丹麦虽然宣布是中立国，但仍免不了受到战争的影响。当时的丹麦社会动荡，人心惶惶，失业队伍扩大，人们几乎失去对未来的希望，作曲家在这个时期创作这部交响曲，是有一定寓意的。据他自己讲："不朽这个副题只是某种暗示，并非是主题旨意，更多的是指内容。"他说："音乐是生命，是不朽的生命，人的灵魂也应该是不朽的。"这里的灵魂实际上是指精神。战争可以摧毁房屋和人们平静的生活，但人的精神是不朽而永存的。

这部交响曲未标记什么调性，在作曲家看来，调的选择以及调性的对比关系，不必再拘于古典交响曲的概念。这部作品既不是无调性，也不是多调性，而是应用大调和小调，并吸收了教会调式，是一部耐人寻味的作品。

这部交响曲完成于1916年初，同年2月1日在首都哥本哈根由尼尔森亲自指挥首演。全曲演奏约40分钟。

尼尔森的这部交响曲虽然是单乐章，但不是将古典四乐章紧缩为一体，而是将四个乐章的要素以桥梁式的乐句按顺序、不间断地递进，是一种有机的扩展和组合。

作品的第一部分近似于古典交响乐的第一乐章，不同性格的两个主题相互对立，赋予音乐一种紧张感。第一主题充满动感和张力，第二主题温柔而优美。两个对比性主题在全曲的结尾部分还将再次出现，以完成统一全曲的

任务。

第二部分有着间奏曲般的性质，速度稍快，情绪悠闲，洋溢着田园舞曲的气氛。

第三部分富有紧张感和悲剧性。在定音鼓的震音支撑下，小提琴奏出了富于悲剧色彩的主题，紧接着出现的两个新的主题，使悲剧性韵味更加浓重、深刻。稍后，整个乐队全奏，造成一个高潮。随着弦乐急速的插入，乐曲进入第四部分。这部分的主题富有跳跃感和活力，象征着不朽的精神在搏动和激奋。尾声中又出现了前面的主题，先是动机式的片断浮现，渐渐出现全貌，并将全曲推向高潮。

(周小静)

尼 尔 松
(NILSSON, Bo)

瑞典作曲家。1937年3月1日生于斯莱夫特汉(Skelleftehamn)。尼尔松的出生地是一个很小的乡镇，他只在当地一位音乐教师那里学到了最基本的知识，但他却靠自学、听收音机等方式掌握了新的技术。18岁时他的一部作品在联邦德国电台的音乐会上演出，两年后另一部作品在国际现代音乐协会音乐节上演出。在短短几年中他创作的一系列重要作品，使他作为先锋派人物享誉欧洲。

在50年代后期尼尔松的作品中，尽管反映出他受到了布列兹管弦乐手法和施托克豪森技术的影响，但他仍然保持了自己的特性：在清亮的打击乐音响背景之上，声乐(或长笛)的华丽、情绪激烈的旋律；调性的细微变化带来“神经质”的不安定感；对于小规模的、精细结构的特有感觉等等。60年代的中、后期，由于有些作品是为电影和电视台而写的，因此出现了晚期浪漫主义的风格和纯朴的瑞典传统抒情风格。

“纳兹姆”(Nazm) 朗诵、独唱、合唱、爵士乐队与管弦乐队

作于1973年。这是尼尔松在相当一段时间沉寂之后的第一部大型作品。他的写法很独特：一方面整部作品遵循着一个预先制定好了的模式进行发展，另一方面，爵士乐队、独唱、合唱及管弦乐队又有着充分的自由——它们以即兴的方式围绕着一个土耳其“magām”动机加以发挥。在这个“综合体”之中，

尼尔松成功地将"限制"与"自由"这两种截然相反的观念结合在一起。同样的手法还用在1975年创作的《场景第四号》(Szen Ⅳ)中。尼尔松的音乐使他被认为是战后最富天才的、最有神秘感的瑞典作曲家。

(周小静)

诺　诺
(NONO, Luigi)

意大利作曲家。1924年1月29日生于水都威尼斯的一个音乐家庭。40年代初，在威尼斯音乐学院随马利皮耶罗(G·F·Malipiero, 1882—1973)学习古典作曲技术。随后，又在帕杜瓦(Padua)大学攻读法律，并获法学学士学位。自1946年起，再随马代尔纳(B·Maderna, 1920—1973)、舍尔兴(H·Scherchen, 1891—1966)等音乐名师深造，学习新的作曲技术。1950年，诺诺以勋伯格《拿破伦颂》(Ode an Napoleon, Op.41, 1942)的十二音主题为依据，创作了供室内乐队演奏的《卡农变奏曲》(Variazioni canoniche)，由舍尔兴指挥在达姆施达特"国际新音乐暑期训练班"上首演，引起轰动，一举成为新音乐界的头面人物，诺诺喜好"政治音乐"(Politiche Musik)的倾向和特点也从此开始显露出来。1955年，他和勋伯格的爱女结为百年之好。1956年，为合唱队与乐队而作的《被打断的歌》(Il canto sospeso)在科隆首演，进一步引起国际乐坛的关注。60年代以后，诺诺的创作风格开始从多调性、无调性、序列技术和点描音响转向使用电子电声媒介和多种技术综合。80年代以来，他的作品逐渐趋于哲理性的内向风格。

除了在达姆施达特和达丁顿的训练班上讲学的活动外，诺诺一直专心从事作曲。他是20世纪西方音乐家中少有的"共产主义战士"之一。早在第二次世界大战期间，他就参加过意大利反法西斯的抵抗运动，并加入意大利共产党。在那以后的几十年间，诺诺又以国际共产主义者的身份，先后到欧洲和拉丁美洲的许多国家宣传其关于"音乐为阶级和政治斗争服务"的主张。反映在创作内容上，他的全部作品几乎都有鲜明的阶级性和强烈的政治性：揭露法西斯、反对核武器、抨击种族隔离、声援工人罢工等等，是他常常使用的题材。1975年，以音乐为政治斗争武器的诺诺，终于成为意大利共产党中央委员。

被打断的歌 (Il canto sospeso) 人声与乐队

这部作品是诺诺应科隆“西德广播电台”(WDR)的委托，于1955—1956年间创作的。它是一部供女高音、女低音、男高音混声合唱队和大型管弦乐队用的九乐章套曲，全曲演奏约30分钟。

作品第二、三、五、六、七、九几个乐章的歌词，出自1954年在意大利出版的“欧洲抵抗运动战士被判处死刑”的历史文件，诺诺选用了其中国籍、年龄、职业等都不相同的10个抵抗战士的遗作。像50年代不少“新人声主义”音乐作品那样，诺诺在这里也把歌词分解为各种音节和语素，分布在不同的声部，既保持了其特定的语义，又产生了新颖的音响效果。作品的音高材料，是一个全音程的十二音序列。第一乐章，仅用乐队演奏，有如全曲的序奏。第四、八两个乐章，也没有使用人声。九个乐章被分为(3+3+2)三组，最后乐章为定音鼓与合唱队，有如全曲的尾声。全曲的第二乐章，采用无伴奏八部合唱形式。作曲家在节奏创作上，使时值比例与“菲波拉齐数列”相应，处理十分复杂细致，是20世纪序列音乐中难得的佳作。

(彭志敏)

诺德海姆
(NORDHEIM, Arne)

挪威作曲家。1931年6月20日生于拉尔维克(Larvik)。1948—1952年在奥斯陆音乐院学习钢琴、管风琴演奏和理论、作曲，分别师从安德森(Anderson)、巴登(Baden)、布鲁斯塔德(Brustad)和霍姆伯(Holmboe)。1960—1968年，他在奥斯陆搞音乐评论，这之后开始做广泛的旅行，进行客席讲座和现场电子合成器演奏。

诺德海姆早期的作品反映出巴托克和萨埃韦鲁德(挪威作曲家，1897—)的影响，1957年之后，开始在作品中对新奇音色的结合进行探索，对自由无调性风格也产生了浓厚的兴趣。在做了大量的对电子音响的研究之后，他又搞出了一批利用磁带和乐队的新作，并在电子合成器上进行创作和演奏。

坎佐纳 (Canzona) 管弦乐

作于1960年。这部作品在1963年卑尔根(Bergen)音乐节上获奖，并在同一年的“国际现代音乐协会”的音乐节上演出。

“坎佐纳”原是欧洲文艺复兴时代的一种声乐复调体裁，后来，这个概念

经过延伸与扩展，亦包含有歌曲的器乐演奏形式之意。诺德海姆选用这个标题，显然有突出管弦乐写作的歌唱性与对位性的用意。他以激进的管弦乐手法与加布里埃利(G·Gabrieli，意大利作曲家，1557—1612)式空间开拓结合在一起，展示了他大师般的技巧与高度发展的个性。

卡莎尔西斯 (Katharsis) 芭蕾舞剧

作于1962年。这部作品是应挪威国家歌剧院约请而写的，在这里，诺德海姆首次运用了电子手段。现场演奏的管弦乐队与事先录制好的磁带结合在一起，作为基础的是意大利诗人夸西莫多(Quasimodo，1901—1968)的诗句："我们每一个人都孤独地站立在大地的心脏上，阳光刺透了我们，而突然间，夜晚降临。"其中"孤独"、"大地"和"夜晚"这几个词是基本的素材，其音响具有声学效果，充满了激情。乐曲的开始是一个很长的渐强，当发展至巨大的高潮后，出现了一个很长的终止式，一些音响"团"互相牵系着慢慢弱下来，直到只剩下一个单音。

(周小静)

纳 尔 戈 尔
(NORGARD, Per)

丹麦作曲家。1932年7月13日生于根托夫特(Gentofte)。17岁时，纳尔戈尔开始师从霍姆伯(Holmboe)学习音乐，1952年进入哥本哈根音乐院后继续向霍姆伯学作曲。1955年毕业时获得了理论、作曲和教学三方面的合格证书。1956—1957年，他在巴黎向著名教育家布朗热(Boulanger)学习，回国后在欧登塞音乐院执教，1960年成为母校哥本哈根音乐院的教师。由于对该校的教育体制不满，他于1965年转去奥胡斯音乐院。这个学校在几年中迅速发展，后来成为探索性作曲家进行实践和学习的中心。

纳尔戈尔与其他年轻作曲家一起组织了"青年丹麦"，定期研究勋伯格、韦伯恩、梅西昂、布列兹和施托克豪森的音乐，并担任了丹麦作曲家协会的理事、国际现代音乐协会丹麦分会的以及其他数个组织的领导人。70年代初他开始在欧洲和美国享有声誉，并在斯德哥尔摩皇家音乐院担任客席教授。

纳尔戈尔从60年代开始发展自己的理论"无限序列"(Infinite series)。这是一种将等级关系序列化的技法，在70年代达到了高度的严谨和完整性。他

写有各种体裁的作品,其中有不少获得过国际性大奖。

“片断”四 (Fragmenter IV) 六个管弦乐器组

作于1959—1961年。当时纳尔戈尔正在逐步建立自己的理论“无限序列”,在这部作品中他做了各种尝试,每一个段落都采用全新的手法,都有各自的规则。

由于评委施托克豪森和里盖蒂等人的高度评价,这部作品在1961年荷兰音乐周“戈乌迪阿穆斯”现代音乐国际比赛中获首奖。

小伙子就要结婚 (The youngman shall marry) 芭蕾舞剧

作于1964年。这是丹麦电台和电视台为举行丹麦国家电台建立40周年庆祝活动特约的作品。1965年4月2日首演。

纳尔戈尔在这部芭蕾舞剧中,运用了他正在研究的“无限序列”技术手法,并以拼贴的方式引用了一些人们熟悉的片断,如门德尔松的《婚礼进行曲》、加德(Gade,丹麦19世纪作曲家)的《婚礼圆舞曲》等。这部作品在首演后大受赞扬,后来被列入丹麦皇家芭蕾舞团的保留剧目。

吉尔加麦什 (Gilgamesh) 歌剧

作于1971—1972年。70年代初期,纳尔戈尔的理论研究达到了高峰。他综合了多种调式,如五声、七声、十二声调式以及微分音,“无限”的观念与“自然”的法则在作品中也越发重要起来。在这部歌剧中,他在黄金切割律的基础上发展了非对称性和相反性律动节奏,并且在泛音列和假设的低音序列之上构成了和声,旋律的要素则来自他的“无限序列”理论。

吉尔加麦什是古巴比伦史诗中的英雄人物。

(周小静)

奥 尔 夫
(ORFF, Carl)

德国作曲家、音乐戏剧家、儿童音乐教育家。1895年7月10日生于慕尼黑，1982年3月29日卒于同地。他从1913—1914年在慕尼黑音乐学院学习，1915—1919年在德国各地任歌剧院指挥，此后，一直在慕尼黑从事创作和教学。他不仅以著名的“奥尔夫教学法”闻名于世，而且在创作上以“奥尔夫风格”别树一帜，震惊乐坛。

奥尔夫认为:“表达愈具有本质性、单纯性，效果也就愈直接而强烈。”他理解到质朴是艺术美学的核心。最集中、最精炼、最本质的音乐语言、形式及手段就能表现最强烈、最有力、最感人的事物。从这点出发，他一反20世纪复杂、离奇、多变的创作思潮，异军突起，创造了一种“从音乐语言应用的音阶、和声、节奏，直至旋律的素材，都是竭尽简单为能事的“奥尔夫风格”。这里，一切都简化到最基本的因素:旋律是由短小的动机构成;和声主要采用简单的三和弦;节奏为节奏型的不断反复;配器主要采用打击乐的音响。虽然一切素材看来如此之简单，但却产生了无比动人的效果，成为20世纪音乐中的别树一帜的音乐作品。

布兰之歌 (Songs of Beuren) 康塔塔

形成“奥尔夫风格”的第一部作品，就是脍炙人口的《布兰之歌》。此曲于1937年6月8日在法兰克福歌剧院首演，取得了巨大的成功。此后，他的全部作品都遵循了“奥尔夫风格”而写成。

讲到《布兰之歌》的歌词却有一件有趣的事。原来，在慕尼黑南30多英里处，有一座古老的贝尼狄克特修道院。1803年，在修道院里挖掘出了许多13世纪诗歌的手抄本。这些诗歌都是当时神学院的流浪学生、流浪僧士以及思凡的僧士整天不事修行，专门沉溺于酗酒及恋爱之中而创作的，诗中充满了对命运安排不公的怨恨以及对生的追求的无比热情。诗歌用白话拉丁文、古德语、古巴伐利亚语等写成，共200多首。后来奥尔夫从中选了24首请人翻译，谱成此曲。

《布兰之歌》共分三个部分，再加序歌及舞曲，合为五个部分:序歌(二曲)、第一部分《初春》(三曲)、《在草地上》(五曲)、第二部分《在酒店

里》(四曲)以及第三部分《爱之宫》(十曲),共二十四曲。

序歌。

第一曲,合唱"啊!命运"。这是一曲宏伟壮丽、气势磅礴的大合唱。开始,乐队以钢琴般的宏伟音响奏出了几个巨大的和弦,然后爆发了气象万千的大合唱:

"啊!命运啊!

你像月亮,永远是变化无常。"

充分揭示了人们对命运的怨恨心情。然后,音乐转弱,合唱轻声地历诉着命运作弄人类的各种罪恶。但不久,景色骤变,合唱翻高一个八度,以无比激昂的歌声高唱起与命运斗争的战歌:

"此时此地,别再迟疑,

拨动琴弦,擂起战鼓,

昂首阔步将命运制服,

来和我齐声控诉。"

第二曲,男低音、合唱"命运打击的创伤"。乐曲分两段,前段由男低音演唱,后段由其他三个声部先后进入。演唱的主题是"我带着眼泪来控诉命运打击的创伤。"歌曲中有一段强烈的器乐间奏,情绪强烈,似乎表达了对命运的愤慨。

第一部分:《初春》

第三曲,小合唱"春天的笑容"。音乐用伊奥尼亚调式写成,清新而优美,带有一种神秘的宗教色彩,十分恰当地描绘了初春时节万物苏醒时的情景。

第四曲,男中音独唱"明媚、温和的太阳"。银铃似的器乐引子,导出了一段节拍自由的男中音抒情歌曲。整个音乐格调素静,寥寥几笔,勾画出一种极为深邃的意境。

第五曲,合唱"春,圣洁的"。这是一曲春到人间的赞歌。先由男声合唱进入,继之以女声。开始速度中庸,待至十四小节,速度骤快,情绪激动,他们高歌:"精神焕发,乐趣无穷,沉浸在爱情的甜蜜之中。"

《在草地上》

第六曲,"舞曲"。这是一首管弦乐的土风舞曲。气氛强烈、节奏多变,中间还夹杂了小提琴及长笛的独奏。

第七曲,合唱与小合唱"树林返青了"。这是一首失恋的情歌,虽简单,但

颇风趣。姑娘问:“亲爱的情郎，你现在何方？”小伙子们答道:“他已骑马远走了。”姑娘一听，情不自禁地惊呼道:“哎呀！谁将来爱我呢？唉！”最后音乐渐弱，乃至消逝，充满了一种失望、婉惜之情。

第八曲，童声合唱及合唱“杂货商，给我胭脂”。这是一首古德语歌词的民谣风歌曲，轻快活泼。主要写的是姑娘向小伙子调情，她们唱道:“望着我！年轻人，爱情会油然而生。”

第九曲，轮舞与合唱“来这里轮舞吧！”。乐曲为三部曲式。器乐引子后，出现一段男女对唱形式的舞曲，情绪火热，抒发了青年人的欢乐心情。中段情绪低沉，女低音唱出了一段温柔的情歌“来吧！我心爱的人，你甜蜜的吻会消除我的一切不幸。”然后，舞曲再次出现，青年人又投入了欢乐的歌舞之中。

第十曲，合唱“即使整个世界是我的”。这是首短小的合唱，情绪激昂、生气勃勃，充分显示出青年人热恋的心情。

第二部分:《在酒店里》

这里的歌曲不同于第一部分，虽有人抱怨命运，嘲笑教会，但大家却齐声赞美酒神巴克斯给人们带来的欢乐。

第十一曲，男中音独唱“我心中似火燃烧”。这是一首控诉世道不均的歌曲。音乐有时高至g^2与a^2音，大有声嘶力竭之感，显示了一个时运不济人物的内心怨火。最后，出于无奈，唱出了“只求肉体解放，不求灵魂升天。”

第十二曲，男高音与男声合唱“我曾在海上四处漫游”。这首歌曲以描写一只被烧烤的天鹅的惨状来影射现实生活的残酷。音乐十分凄切，有一处音高竟达高音d_3，描写天鹅垂死前的尖叫，十分逼真。最后的合唱表现了强烈的愤慨情绪。

第十三曲，男中音独唱与男声合唱“我是修道院院长”。这是一首宣叙调的讽刺歌曲。院长只关心酒徒弟兄的寻欢作乐，而对修道士既严管又不给自由，于是大家痛骂他“恶棍，可耻，断送了我们的好时光。”

第十四曲，男声合唱“当我们坐在酒店里”。这是全剧中最长大的一首歌曲，写的是一个醉汉。这里有呓语、狂呼，时快时慢，时高时低，狂放无羁，显示了一个逼真的醉汉形象。最后他甚至高呼:“骂我们的人定将堕落，不能升天，自食其果。”

第三部分:《爱之宫》

这里的十首歌曲，按照一定的情节贯穿而成。

第十五曲，童声合唱与女高音独唱“爱情到处飞翔”。这是一首甜美、抒情

的歌曲，由于采用了较多的半音，似乎刻画了一种沉溺于爱情的、恍惚的神态。

第十六曲，男中音独唱“白天、黑暗与一切”。这是一首即兴风格的歌曲。男中音以真假声交替的演唱方法，吐露了失恋中无可奈何的心情。这首歌的音域极宽，需由男中音及男高音两人合作才能唱出。

第十七曲，女高音独唱“那有一位姑娘”。此曲婉转动听，表现出一个妙龄少女含情脉脉的迷人形态。

第十八曲，男中音独唱及合唱“在我的心中”。这是一曲热情奔放的爱情歌曲，具有舞曲的性格。

第十九曲，男声合唱与男中音独唱“当少年和姑娘”。开始时，音乐平稳，具有宣叙调的风格。此后，音乐逐渐活泼，出现十二度的大跳及八度的滑音，显示了男女相爱时的欢乐及打闹的情趣。

第二十曲，双重合唱“来、来、来”。两个合唱队热烈的竞唱，再加上钢琴及打击乐的伴奏，使气氛十分狂热，显示了小伙子对姑娘的热情赞美。

第二十一曲，女高音独唱“我心中犹疑不决”。小伙子的热恋，使姑娘不知所措，放任于爱情，还是保持贞洁。独唱一直在二拍子、三拍子及四拍子间徘徊，显示了犹豫之情。

第二十二曲，女高音、男高音独唱与童声合唱“这时辰多可爱”。此歌充满了激情与强的切分音，给人一种热烈、欢腾、及时行乐之感。

第二十三曲，女高音独唱“最甜蜜的人”。这是一首四小节华彩型的短歌，写出了少女在享受爱情时的最甜蜜的感情。

第二十四曲，合唱“祝福你，最美好的人”。这是一首声势浩大，气象万千的爱情颂歌。

最后，整个清唱剧在序歌中的“啊！ 命运”的雄伟歌声中结束，作曲家以无比的热情歌颂了生命的伟大。

(朱　建)

潘 皇 龙
(PAN Huanglong)

台湾作曲家。1945年生于台湾省南投县埔里镇。早年就读于省立台北师范学校、国立台湾师范大学音乐系，学习音乐理论和作曲。1974年入瑞士苏黎世音乐学院，攻读理论与作曲。1976年进入德国汉诺威音乐戏剧学院随拉亨曼教授学作曲。1979年赴柏林艺术学院从尹伊桑教授研究作曲。1982年受聘于台湾国立艺术学院担任理论与作曲客座副教授。1991年升任教授。

潘皇龙曾担任台湾"行政院"文化建设委员会高等委员，国立中正文化中心评议委员，1989年创立"国际现代音乐协会中华总会"并担任理事长，曾举办过"潘皇龙乐展"，出席过"联合国教科文组织"举办的"国际作曲家评议委员会议"。

潘皇龙的作品，曾多次在国际音乐比赛中获奖，在台湾也赢得过多项荣誉，世界著名乐团在各地曾演出其作品。

五行生克I　八重奏

这首作品是潘皇龙"五行生克"系列作品中的第一首。完成于1980年，同年夏在荷兰"国际高德阿姆斯音乐节"首演。总谱由柏林Bote & Bock音乐出版社出版发行。"五行生克Ⅱ"作于1982年春，同年冬由柏林爱乐管弦乐团首演。"五行生克Ⅲ"完成于1986年，同年在台北首演。

"五行生克"系列作品的创作，受中国古代"五行生胜"哲学思想的启发。"五行"，即金、木、水、火、土，五行相生即金生水、水生木、木生火、火生土、土生金;五行相克即，金克木、木克土、土克水、水克火。五行生克思想主要表现为事物是相互依存和相互制约的，而且共处于一个因果关系链上，这部系列作品正是基于这种思想构思创作的。这里仅介绍五行生克系列Ⅰ。

五行生克八重奏，编制是长笛、第1单簧管、第2单簧管(兼低音单簧管)、吉他(加扩音器)、钢琴、打击乐器、小提琴与大提琴。全曲演奏约12分钟。

乐曲采用不同的音响材料体现万物元素的阴阳刚柔，通过多种现代手法再现事物互为因果、绵延更迭的思想。乐曲结构随材料的展衍连缀而成，犹如锁链环环相扣，自成一体，不易划分独立的段落，这里权以五段体加以区分。

第1段:第1小节至第64小节。

A. 第1小节至第37小节(1a 14b 31c 37)。乐曲从富有特色的旋律开始，经过吉他与钢琴的独奏乐句，到达音块结构音响，最后结束在吉他、钢琴与打击乐器(振音琴)的三重奏上。

B. 第37小节至第57小节(d)。出现木管与弦乐的五重奏并与吉他、钢琴、打击乐融为一体。

C. 第58小节至64小节(e)。过渡段。

第2段: 第65小节至95小节(f)。出现节奏音型，并与舒缓音层交相辉映。

第3段: 第95小节至119小节(g)。波动的音层中，间有点状的节奏音型。

第4段: 第120小节至126小节(h)。以低音单簧管的独白，引导出单簧管与木琴二重奏的精采对话。

第5段: 第127小节至186小节。

D. 第127小节至第154小节(127i 142j 154)。出现泛音，弓棒敲弦音，并与协和音响构成矛盾冲突。

E. 第155小节至186小节。(155k 170l 182m 186)。音层由薄至厚、音流由缓慢至急促，掀起一个乐曲高潮。经过长笛的独白，音乐渐渐导入平静，最后以吉他的泛音和钢琴音色结束。

释·道·儒 中国传统乐器六重奏

包括(1)天机，(2)姻缘，(3)人间世，(4)轮回，(5)天地人合一五首曲目。其中奇数曲目自成独立单元，偶数曲目由"即兴"与"非即兴"对位而成，类似间奏曲。编制为吹管、笙、琵琶、古筝、打击乐与胡琴等。作于1991年。同年在高雄、台北由台北丝竹室内乐团首演。全曲演奏约17分钟。

乐曲在充分挖掘传统乐器的个性和表现力的同时，又着力于各乐器之间音色与配合的相融性与共通性，借此以获得一种基于传统文化背景下的音乐的时代性与国际性的表达。

(江　江)

彭德雷茨基
(PENDERECKI,Krzysztof)

波兰作曲家。1933年11月23日生于波兰德比卡。童年学习小提琴，后进入克拉科夫音乐院随马拉夫斯基、魏科维兹学作曲，1958年毕业后留校任

教。1959年因荣获第二届青年作曲家作曲比赛首奖而名声大噪。随后，由于其一系列成功的作品，逐渐在国际乐坛崭露头角，成为20世纪下半叶具有世界影响的现代音乐作曲家。

当他还是一个孩子时，就在出生的一个北方小镇亲眼目睹了纳粹分子对犹太人的屠杀，这个经历深深地留在了他的心中，对人类遭遇的同情也成为他后来创作的重要主题。

彭德雷茨基创作最突出的成就是对新的音乐音响的发现。在其成熟时期的作品中抛弃了常规的音高、旋律，以独特的“音块”发掘出新的音响效果。此外，在管弦乐队运用演奏、演唱记谱等方面也有别具一格的创新。

广岛受难者的挽歌 (Threnody for the victims of Hiroshima) 为52件弦乐器而作

完成于1960年。这是彭德雷茨基的一部重要代表作品。该作品表达了作者抨击残酷的原子战争，对无辜和平居民的深切哀思的进步态度。主题思想具有浓郁的政治色彩。在表现手法上，从作品独特新颖的音响特征可以看出作曲家大胆的探索和创新。整部作品虽然仍使用传统的弦乐队，但由于在乐器演奏、乐队编排组合等多方面的精心设计，已经基本上听不到传统的乐队音响。在该作品中，通常意义上的音高概念已不复存在，而是以很多乐器各自相隔一个全音、半音、$\frac{1}{4}$音或$\frac{1}{8}$音的间距同时演奏形成的“音块”作为音乐构成的基本材料。为了适应新的表现的需要，作曲家又制定了一套独特的记谱方法。作品于60年代一问世即震动国际乐坛，被公认为激进的先锋派音乐的典型。

该作品在结构上是多段落的聚合。每一段不是按传统意义上的调性、旋律(主题)，而是按独特的音响显示其个性。虽然全曲构思仍隐含有三部性曲式的痕迹，但也只是指音响上的对比和呼应。作品的成功之处在于：它使人感受到一种前所未有的奇特音响，这种音响又不是单纯的音响实验，而是同音乐表现有机地结合在一起的。

作品有四种基本音响。音乐开始时弦乐分成十部，各自在自己的最高音区，以*ff*音量先后进入演奏。乐谱上规定时间为15秒。第二段弦乐以高音区拨弦、击琴板、弓杆奏音等形成怪异的音响，这段音乐听起来好像任意而纷乱，但实际却是作曲家用序列方法严密构思出来的。第三段是弦乐的滑奏，作曲家巧妙地构思出飞机引擎的轰鸣声。最后一种音响是在弦乐的高音和低音区

作扇形伸展，相互交错，此起彼伏，由强到弱。音乐最后由52件乐器形成52个声部，各自以$\frac{1}{4}$音的间隔，以*ff*音量，奏出一个从C到升高$\frac{3}{4}$音的C_2的宽厚音块，再经过三次演奏法交换的处理，减弱至*pppp*。音乐最后在死寂般的静止中结束，表现出非常虔诚的悼念之情。

随想曲 (Capriccio) 为小提琴独奏与管弦乐队而作

作于1967年。同年在丹拿斯切根音乐节上首演。彭德雷茨基在乐队中运用了萨克管、低音电吉他以及一些特殊打击乐器以获得新的音色。

乐曲由三个部分构成。

第一部分，低音乐器柔和的音群、偶然飘忽闪现的弦乐和独奏小提琴快速的半音化音型是整个作品的基本材料。在结束处是小提琴独奏和所有弦乐器的高音持续音、缓慢的滑音以及人声闭嘴发出的“嗯”声。

在片刻的中断之后，第二部分开始。中段不同于第一部分的音乐发展，作曲家试图在这里制造出新的音响，运用了偶然技术，$\frac{1}{4}$音，带颤动或不带颤动的长时间持续音。

第三部分，非常近似于第一部分的变化再现。全曲以一个简洁的尾声结束。

第一交响曲(Symphony No.1)

这部交响曲应英国彼得·博罗柏金斯发动机公司之约，作于1972—1973年。1973年7月19日，由作曲家亲自指挥伦敦交响乐团在英国的皮特堡首演。全曲演奏约29分钟。

同作曲家60年代的作品相比，这部交响曲在技法上已有了很多的变化。音块的手法虽仍在使用，但已明显不同于以前。如果说彭德雷茨基60年代的音块是在一定音域内、用细分声部的乐器来填满空间而产生均质的音色的话，那么，在《第一交响曲》中的音块则有其粗密多样的变化，音色也依乐器群的变化而更富于色彩。

交响曲共有四个乐章，分别由作曲家注明“拱型Ⅰ”(arche Ⅰ)、“动力Ⅰ”(dynamis Ⅰ)、“动力Ⅱ”(dynamis Ⅱ)、“拱型Ⅱ”(arche Ⅱ)。乐章间不间断地连续演奏，各乐章音响材料的组合关系体现了“拱型”(arche)结构的创作构思。

第一乐章，乐曲在打击乐器上开始，依次在弦乐、管乐、弦乐上展开，最后，由法国号上的a持续音直接引入第二乐章。第二乐章可视为第一乐章各要素的变化发展，由四个部分组成。第三乐章也是由四个部分组成。第一、三部

分同第二、四部分形成对比，第三部分是第一部分的发展，第四部分是第一部分的再现。最后出现的法国号上的a持续音同第一与第二乐章的连接情况一样，把第三同第四乐章连接在一起。第四乐章是第一乐章的再现。

(姚亚平)

彼得罗夫
(PETROV, Andrey Pavlovich)

当代俄罗斯作曲家。1930年9月2日生于列宁格勒。1957年毕业于列宁格勒音乐学院叶夫拉霍夫作曲班。1964年起任列宁格勒作曲家协会理事会主席。曾当选为俄罗斯联邦最高苏维埃第七、八届代表。1976年获俄罗斯联邦人民艺术家称号。1980年获前苏联人民艺术家称号。

他的创作涉及各种体裁和形式。创作特征表现为乐观，和谐，富于幻想，面对现实进行哲理的思索，善于把传统音乐语言与现代手法结合，形成个人独特的风格。

代表作品有:交响套曲《我们时代的歌曲》(1964)，交响诗《悼念列宁格勒被包围年代的牺牲者》(1966)，舞剧《希望之岸》(1959)、《创世记》(1970)，歌剧《彼得大帝》(1975)。此外，他还写了不少电影配乐和流行音乐。

创世记 (The Creation of the world) 芭蕾舞剧

作于1968—1970年。1971年首演于列宁格勒歌剧舞剧院，费多托夫指挥。

三幕舞剧受法国漫画家让·埃菲尔(Jean Effel)同名连环画启发而创作。作曲家表示:"世界的创造是人类之手和智慧的产物，是人类自己在世上创造了善与恶。而在大地上要使和谐与光明或者混沌与黑暗主宰一切，也只能取决于人类。"①作曲家的创作意图是借用圣经故事和埃菲尔漫画的情节，透过宗教的传说，歌颂人类文明的创造，谴责邪恶势力的破坏。

作曲家在舞剧音乐中将古典音乐语言和现代音乐手法有机结合，生动地刻画了剧中正、反面人物。舞剧上演后，受到普遍欢迎。此后，作曲家选用舞剧音乐的精彩片断改编成管弦乐组曲，广为流传。下面介绍组曲的五个段落:

第一段，"混沌与魔鬼"。从标题上看，主要是表现一片黑暗和邪恶势力，

① 1968年5月答《消息报》记者。

但实际音响是将光明与黑暗、善良与邪恶两种对立的氛围和形象进行了鲜明的对照。音乐一开始，用典雅纯朴的旋律与和声，近似儿歌的曲调，方整性的结构，简单的伴奏，室内乐性的配器(古钢琴、竖琴、钢片琴和弦乐)，刻画了天真无邪、纯朴可爱的小天使的形象。接下去，音乐突然转换，一阵嘈杂的音响，铜管的滑音，怪异的哨声，弦乐各声部无调性的赋格段，渲染了一片混沌氛围。接着，定音鼓的击打，弦乐的拨弦，长号的"怪叫"，造型性极强的音乐，描写了魔鬼的作祟:张牙舞爪，吐舌头，作鬼脸的种种丑态。

第二段，"天使的轮舞"。这是一首变奏曲。简朴的旋律，明朗的大调色彩，透明的配器，加上不协和的儿童哨音，风趣地描写了一群纯洁无邪的天使跳起了快乐的舞蹈。同时，曲中不时在异调上插入小号的"奸笑"和长号的"狼嚎"声，以表现妖魔鬼怪在一旁搞恶作剧。

第三段，"创世记"。开始的行板仍然是天使主题的陈述，但这次是在E大调上，由弦乐柔和的音色演奏，象征上帝在天使的陪伴下登场。接着，音乐进入快板。在低音提琴的衬托下，长号奏出了幽默的"创造"主题。这个主题后来轮番地在高、低声部由不同乐器奏出，音乐热烈喧闹，展示了上帝创造世界的欢乐气氛。在高潮处恢复行板，天使主题再现，音乐变成了庄严的颂歌。尾声又转为快板，再次回顾"创造"过程，同时也勾画出魔鬼面对上帝的创造而目瞪口呆的丑态。

第四段，"创亚当"。上帝创造了世界后，感到没有生灵，很寂寞，于是按自己的模样用泥土塑造出人类的始祖亚当。作曲家用大调的音阶作为主题，写了一首别致的变奏曲，第一至第三变奏的基础是上行的C大调音阶，第四和第五变奏的基础是下行的C大调音阶。乐曲的对比中段描写泥人有了生命，开始自由自在地活动。最后音乐转到E大调，进入第六和第七变奏，构成全曲高潮而结束。其中主题陈述和最后三次变奏采用了无词齐唱与合唱，增添了音乐的圣洁美丽。

第五段，"夏娃颂"。上帝创造的第一个男人亚当，因为没有同类伙伴，不是寂寞苦闷就是受到妖魔的诱惑。为了解救亚当，上帝又创造了第一个女人夏娃来给亚当作伴。为了表现夏娃的优美形象和温柔性格，作曲家采用固定低音变奏手法，发挥弦乐和声乐(无词齐唱与合唱)的柔美色彩，写了一首旋律悠长的抒情颂歌。全曲由主题陈述和五次变奏构成，低声部主题持续不变，上声部旋律连绵不断和对位叠置，构成了乐曲丰富的音响。

(黄晓和)

皮 佩 尔
(PIJPER, Willem)

荷兰作曲家、音乐教育家。1894年7月8日生于荷兰蔡茨(Zeitz);1947年3月18日卒于莱德申丹(Leidschendam)。他是本世纪前半叶荷兰音乐家的杰出代表,是荷兰现代乐派的主要奠基人。

皮佩尔从维杰奈尔(J·Wagenaar)处接受和声与作曲的训练之后(1911—1916),曾从事过一段音乐评论的工作。1918年开始在阿姆斯特丹音乐学院任教,先是教音乐理论,1925年被聘为作曲教授。1930年任鹿特丹音乐学院院长,此后,他便利用这一职位积极推动荷兰的新音乐活动。在他的倡导下成立了国际现代音乐协会(ISCM)荷兰分会,由他担任主席。

他的早期创作较多地反映出勃拉姆斯、马勒、福雷、德彪西等德奥或法国乐派的双重影响,1920年前后逐渐地形成了自己的风格。他所创用的"细胞增生法"(germ－cell,即以一个简单的音乐动机或和弦为基础,由此衍生出一部作品的全部材料的作曲手段),使他的作品具有简洁、统一、深思熟虑、结构严谨的特征。主要的作品有三部交响曲(1919,1921,1926)、《钢琴协奏曲》(1927)、《六首音诗》(Six Symphonic Epigrams,1928)、《大提琴协奏曲》(1936)、《小提琴协奏曲》(1939)和两部歌剧(Halewijn,1933;Merlijn,未完成)。

柔板六阕 (Six Adagios) 管弦乐

作于1940年。当时荷兰有一些民间社团,保留有较严格的入会或退会仪式,皮佩尔早年曾参加过"石工同业工会"(Freemasons),这部作品就是为该组织的入会仪式所创作的。不过,作曲家生前并未听到这部作品的演出,直到他去世后的第4年(1951),乌得勒支(Utrecht)市政厅管弦乐团才向公众介绍了这部作品,首演的指挥是保尔·赫珀茨(Paul Hupperts)。

整个作品都建立在"C"为主音的大调或小调音阶材料之上,调性鲜明,结构清晰,旋律延绵,重叠交织,浪漫主义气息甚浓。音乐的情调深沉严肃,确有入会者的神圣虔诚之感。六个段落都很短小精练,第一、四、五、六阕是大调,弦乐音色占主导地位,对位化的织体结构使人联想到巴赫乐队组曲中的某些慢板乐章;第二、三阕是小调,分别由大提琴和中提琴的独奏来支撑,乐队的伴

奏写得极为谨慎简略，音色清淡，织体稀薄，不再追求对位情趣，显然是作为一种对比性因素来安排的。

《柔板六阕》不能算作皮佩尔最有代表性的作品，但通过此曲，亦可窥视到作曲家个性的某些方面以及荷兰50年代之前专业音乐创作风貌之一斑。

全曲演奏约10分钟。

(杨通八)

普 朗 克
(POULENC,Francis)

法国作曲家、钢琴家。1899年1月7日生于巴黎，1963年1月30日卒于同地。自幼从母学习钢琴，15岁师从擅长演奏现代钢琴音乐的西班牙籍钢琴家维纳(R·Viñes)，熟悉了大量当代音乐，并通过维纳结识了萨蒂、欧里克、米约、奥涅格等。创作上先受拉威尔、后受萨蒂影响，以机智轻松为目标。1921年参加“六人团”，创作芭蕾《埃菲尔铁塔的新婚者》时，深感自己缺乏音乐理论基础，认识到创作技巧的重要，始从科克兰(C·Koechlin)学习和声及对位。此后所作的乐曲具有通俗明快的风格。1935年开始为男中音歌手巴纳克 (Barnac)的独唱音乐会弹钢琴伴奏，到各地巡回演出并写了一些歌曲。第二次世界大战期间留居巴黎，参加法共领导的地下抵抗运动，用进步诗人阿拉贡、艾吕雅等的诗歌为词创作反法西斯的音乐作品，音乐风格日趋严肃、深刻。战后继续为巴纳克弹伴奏，创作了以同名超现实主义戏剧为脚本的歌剧《提瑞阿斯的乳房》及大量宗教和世俗合唱曲、室内乐、钢琴曲、歌曲。普朗克继承了法国音乐的传统，重视旋律的表现作用。虽也运用现代作曲技术，但不作实践性探索，保持了明晰洗练、机智幽默的传统。

牝鹿 (Les Biches) 芭蕾舞剧组曲

1923年受佳季列夫委托而作，并由他领导的俄罗斯芭蕾舞团于1924年1月6日在蒙特卡洛首演。这部芭蕾舞剧属于无明确故事情节，着重渲染场景气氛的类型。《牝鹿》这一名称也与内容无关，也许作者是取法文mabiche(“我亲爱的”，对年轻姑娘的爱称)之意。舞台上是一间宽敞的房间，仅有几只蓝色沙发。时为盛夏午后，三个男青年和十六个姑娘在一起聚会，他们跳着有时欢乐活泼，有时轻妙柔和的舞蹈。1940年普朗克从全剧音乐中选出五首精萃，编

成这部管弦乐组曲。全曲演奏约15分钟。

第一首，回旋曲。简短的引子引出F大调上活泼欢乐的第一主题，突出小号明亮的音色，伴以跳跃的节奏，接着转到降A大调上的第二主题，旋律部分由低音大管和大提琴演奏，沉着而舒展，但伴奏背景延续了活跃的节奏型。到第三主题进入时，转成三拍子，音乐才稍安静，成为徐缓轻曼的流动。最后再现热情活跃的第一主题，以简短的尾声结束。

第二首，小慢板。这首$\frac{2}{8}$拍子的舞曲节奏新颖，先由双簧管然后转到小号吹奏的旋律仿佛是一拍子，加上自由的对位声部，使音乐显得绚丽多彩。中间部分带展开性，音乐热情洋溢。再现第一主题时，卡农般的声部呼应关系尤为明显，分别突出弦乐、木管和铜管的音色。

第三首，拉格－玛祖卡。第一部分并无玛祖卡舞曲的特征，而是一首$\frac{3}{8}$拍子的快速舞曲，结构方整匀称，以跳音的进行为主。中间部分较长大，居全曲的中心地位，采用$\frac{4}{4}$拍子，节奏灵活而富于弹性，萨克管的音色十分突出。第一部分的音乐再现之后，以中间段落的四拍子因素结束。

第四首，小行板。带牧歌风格的引子之后，小提琴奏出优美的旋律，小号与它应答。整个音乐节奏明晰，色彩淡雅，使人联想到法国18世纪著名画家瓦脱(Wateau)的风景画。

第五首，终曲。这是一首快速的吉格舞曲，连续不断的三连音音型相继在各乐器上出现，渲染出欢乐的气氛。中段鲜明的附点节奏、清晰的旋律，以及接之出现的布鲁斯风格的段落与前后形成对比。

《牝鹿》与同一时期其他作曲家为俄罗斯芭蕾舞团而作的舞剧音乐，例如斯特拉文斯基的《春之祭》等相比，要浅显得多，但浅而不俗，具有普朗克典型的明快雅致、生动优美的风格。

田园协奏曲 (Concerto Champêtre) 古钢琴与乐队

为当代著名古钢琴演奏家万达·兰多夫斯卡而作。作于1927—1928年。作曲家力图再现古钢琴盛行的18世纪法国音乐轻快典雅的情趣，但又以现代手法加以处理，属新古典主义风格。1929年5月3日由蒙托(P·Monteux)指挥巴黎交响乐团在普莱耶尔大厅首演。全曲共三个乐章，接近巴罗克时期大协奏曲的织体写法。

第一乐章由速度徐缓，风格庄重的序奏开始。管弦乐队谐和洪亮的音响与古钢琴以和弦为主的独奏部分交替出现。进入快板部分时，音乐一下子明

亮活跃起来，旋律清新，节奏轻巧生动，呈现出一幅现代艺术家之笔绘出的拟古风格的图画。中间段落充分发挥拨弦古钢琴的多种演奏效果，洋溢着欢乐的气氛。经过古钢琴用分解和弦造成的不同色彩并置，音乐以最初活跃的主题结束。第二乐章，行板。像一首$\frac{6}{8}$拍子的西西里舞曲，充满田园情趣。第三乐章，急板。一开始的拨弦古钢琴独奏，十分像亨德尔古钢琴曲集第一卷第五组曲中的“快乐的铁匠”。整个乐章就以此为基调发展，活跃的音型流动贯穿全曲。

晨歌 (Aubade) 舞蹈协奏曲

1929年，诺艾勒伯爵夫妇委托普朗克写一部供家庭娱乐用的舞剧音乐，根据其室内演出的特点，普朗克建议写成由独舞者表演，小型乐队(钢琴和18件管弦乐器)演奏的舞蹈协奏曲《晨歌》。同年6月18日在伯爵府邸非公开初演，1930年1月21日由薇拉·南希诺娃的俄罗斯舞剧团编成舞剧正式上演。故事情节很简单：森林狩猎女神狄安娜渴望爱情，而神却命她终身纯洁，朋友们陪伴着她，把神赐予的弓箭交给她。狄安娜接过弓箭奔入森林，以打猎来消除苦恼。

乐曲由八个部分构成。(一)托卡塔，沉重的快板。小号和圆号奏出庄重的旋律，钢琴与之呼应。在乐队音型的衬托下，钢琴以颤音引入节奏活跃的音乐。然后，全部让位给钢琴的炫技。(二)宣叙调，小广板，“狄安娜的朋友们”。乐队和钢琴的音响组合在一起，形成强烈有力的和弦进行。中间段落突出单簧管轻柔的旋律。简短的再现后音乐直接进入第三部分。(三)回旋曲，快板“狄安娜和她的朋友们”。这是全曲中最优美典雅的一段。节奏轻盈，旋律动人，以调性变化加强色彩感，使人仿佛感受到田园的清新，听到牧笛的吹奏和纯朴的民间歌舞声。(四)急板，“狄安娜的梳妆”。音乐充满活力，旋律在各乐器上展现，始终保持生气勃勃的活跃气氛。(五)宣叙调，小广板，“狄安娜变奏曲的引子”。乐队和钢琴不论是纵的音程关系还是横的旋律进行均以增二度，三全音，大、小七度的不协和音关系为主，同时结合附点节奏及强与弱的力度对比，造成不稳定感，为后曲作准备。(六)稍快的行板，“狄安娜的变奏曲”。钢琴均匀的节奏衬托乐队优美的旋律，显示出古典风格的优美典雅。中段变得激烈冲动。再现时旋律移到钢琴，返回安静的气氛。(七)粗鲁的快板，“狄安娜绝望”。贯穿钢琴和乐队交替出现的强烈的三连音进行及不协和音响是过渡性段落。(八)结束，柔板，“狄安娜的告别与出走”。钢琴沉重的和弦与乐队柔和的音色相呼应。然后主要旋律集中到乐队，不断在大提琴和低音大管、小提琴和小号之间轮流出现，作曲家指明表情记号“哀怨的”。最后音响渐弱，仿佛是狄

安娜无可奈何地离去。

双钢琴协奏曲 (Concerto pour deux pianos et orchestra)

1932年应波利纳(Polgnac)王妃委托而作。同年9月5日在威尼斯国际音乐节首演。由作曲家和丁·菲德烈演奏钢琴，斯卡拉歌剧院乐队协奏。全曲共分三个乐章。

第一乐章，不太快的快板，d小调。钢琴和全体乐队奏出强有力的和弦之后，让位给以两架钢琴弹奏为主的、技巧华丽的序奏。第一主题由木管演奏旋律，乐队和钢琴伴以果断明晰的节奏，渲染出欢乐的气氛。随之而来的第二主题由第二钢琴在高音区奏出，乐队与之呼应，它同样具有轻捷明快的节奏。展开性段落的音乐始终保持较强的力度，以敲击般的节奏和音响为主。然后，音乐进入柔和缓慢的对比性插段，突出歌唱性的旋律。第三部分回到起始的快板速度，主要再现第二主题，并将前面展现的因素加以综合。在尾声中速度再次减缓，力度相应更弱，第一乐章以两架钢琴的华彩演奏结束。

第二乐章，小广板，降B大调。第一和第二钢琴互相呼应地奏出旋律优美、织体淡雅的第一主题，然后转入降e小调，小提琴和圆号演奏更为细腻的第二主题。中段速度加快，起初突出钢琴的音色并衬以坚实的和弦，不久发展成气势宏大的乐队全奏。

再现时把歌唱性的第一主题与具有半音进行特征的第二主题结合在一起。

第三乐章，终曲，D大调。引子有强烈的炫技风格，接着四个主题按照A B C A D C A的方式依次出现，钢琴与乐队竞奏。

全曲具有典型的普朗克的风格特征，结构清晰，旋律单纯，节奏灵巧。和声虽然没有多少独创，但亦吸收了20世纪的常用语汇，如七度及七和弦平行，四度叠置和弦结构造成的二度碰击音响。音乐不求深刻，格调通俗明快。

人类的形象 (Figure Humaine) 康塔塔

第二次世界大战中，法国被法西斯德国占领。普朗克参加了地下抵抗运动。在战斗的日日夜夜，敌人灭绝人性的暴行、人民的愤怒和争取最后胜利的忍耐心以及他对人类的爱，促使他写了不少爱国主义的作品。康塔塔《人类的形象》就是其中的一首。它产生的直接原因是作曲家读了共同参加抵抗运动的法共党员、超现实主义诗人保尔·艾吕雅(Eluard)的诗歌。1941—1942

年,艾吕雅的诗集《打开的书》、《诗与真实》在法国人民中暗中传递,鼓舞着人民的斗争意志。普朗克于1943年从诗集中选出八首诗歌,采用无伴奏二重合唱的形式写成《人类的形象》。每曲以歌词的第一句为标题。六声部混声合唱分成两组,此起彼落,音响雄浑而有立体感,反映了波涛澎湃般的抵抗者的声音。作品题赠给画家毕加索。全曲演出约18分钟。

第一曲,"世上所有的春日时光"。第二合唱组的男低音以深沉有力的音色唱出"世上所有的春日时光,从未如今春般丑恶"。接着其余声部进入,迅速转到降e小调,不断突出男女声部音区和音量的对比。除中间刻画伪善的占领者用了不协和音响外,整个和声纯净,表现了诗人在祖国遭受苦难时的心情和思索:"我可选择多种生活道路,但最好的是信心……"

第二曲,"女佣们唱着歌急速奔跑"。揭露法西斯用毒气室残杀无辜人民,连儿童也不能幸免的罪行:"女佣们唱着歌急速奔跑,去清理那杀人流血的场所,在那里,小女孩们尽快跪下,从透气孔中伸出发青的双手,想得到一点稍新鲜的空气……面对着她们的手,流着泪死去……"音乐的节奏急促,节拍在$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$之间自由变换,调性运用亦十分自由。不时加进的衬词"啦,啦……"造成了紧张感。

第三曲,"无声无息"。在敌人的淫威下,黑暗笼罩大地,"无声无息,陷于寂静,像尸体躺在泥土里……"音乐处理得极为深沉,篇幅短小,音响很轻。

第四曲,"你呵,我的忍耐"。音乐仍非常安静,仅有音量的对比。但调性不稳,最后唱出:"准备复仇,准备在烈火中永生。"

第五曲,"天空和星星都在发笑"。两个合唱队的女高音形成模仿,其余声部以顿音般的垂直和弦衬托。

第六曲,"白天惊讶,夜里恐惧"。用自由的复调手法写成。作曲家指明要突出女高音声部的歌词:"白天惊讶,夜里恐惧,夏天缠住我,冬天追逐我。雪地上的一头动物在沙土和泥沼印上它的脚掌……"

经过第五、六两曲对不同人群心态的刻画,第七曲,"在血红的天空下"描述人民不再忍耐等待,不再惊恐逃避。音乐为无调性,以赋格段开始,中间变得徐缓,最后转成和弦式音响,引人第八曲对自由的颂赞。

第八曲,"自由"。歌词中先用大量叠句铺垫:"在我的练习本上,书桌上,树上,沙土上,白雪上,我写下你的名字……在明亮闪光的肖像上,在战士们的武器上,在国王的王冠上,我写下你的名字……在破晓冉冉升起的晨雾里,在大海,在船上,在荒山野岭我写下你的名字……"最后道出康塔塔的主题思想:

“通过一个词的力量，我重新学会如何生，我生下来为了认识你并呼唤你的名字——自由!”两组合唱交替模仿，互相呼应，然后逐渐高涨，以半音关系向上移动，最后融成一体，迸发出强烈的呼喊:“自由!”

加尔默罗会修女的对话 (Dialogues des Carmélites) 三幕歌剧

1953年，普朗克读到法国天主教作家乔治·伯尔纳诺斯(Bernanos)的剧作《加尔默罗会修女的对话》(根据德国女作家戈尔路特·沃尔的写实小说《断头台上最后的妇女》而作，记叙法国大革命期间，革命法庭逮捕宣誓一同殉教的加尔默罗会16名修女，送上断头台处死的史实)，决定将其写成歌剧。此后的3年间他全力投入写作，把原剧的序幕、五个部分六十四景改成三幕歌剧。此歌剧于1957年1月26日在米兰首演。

第一幕共四景，序曲不独立，仅渲染悲剧的气氛。时为1794年4月，弗尔斯伯爵的女儿布朗热决心进入建于15世纪、修行严格的加尔默罗女修道院。她被接纳。不久，修道院院长病逝。第二幕共四景和三段作为过渡的幕间剧。新院长就职，众修女唱圣母颂，她们的歌声飘在浮雕般的静止场面上空。被判流放的司祭化装潜进修道院，群众前来搜查，小号的高鸣与群众的呼喊混成一片。第三幕共四景和三段幕间剧。修女们秘密投票决定是否殉教，仅布朗热不赞同。她回到家中，父亲已于数日前被处死，她对神的信仰产生动摇。最后一景为1794年7月17日，在革命广场，被处死刑的修女们坦然走向断头台，她们的歌声和围观群众的合唱、壮烈的管弦乐声混成一体。这时，布朗热从群众中走出，平静地随着众修女赴刑。全剧以她对神的歌颂结束。

1936年普朗克因其友的突然死亡而恢复对天主教的信仰，战争期间又不断思考人的良心等问题，曾写过一些宗教内容的作品。这部歌剧是此类型作品的代表作。

普瑟尔
(POUSSEUR,Henri)

比利时作曲家、音乐学家、音乐教育家。1929年6月23日生于比利时列日省(Liège)的马尔梅迪市。早年在列日和布鲁塞尔两地的音乐学院学习(1947—1953)，同时还兼任过管风琴师和一所中学的音乐教员。此间，结识了弗洛

瓦德比兹(P·Froidebise)、苏里斯(A·Souris)等激进的音乐界人士，通过他们的介绍熟悉了韦伯恩的作品。50年代初开始同布列兹、施托克豪森、贝里奥等“先锋派”(Avant－gard)代表人物频繁交往，积极投身于欧洲的新音乐运动之中：1958年在布鲁塞尔建立了比利时第一个电子音乐工作室;1957—1967年曾担任达姆施塔特夏季音乐研讨班的主持人;作为电子音乐专家和新音乐理论课程的教授，曾先后在德国的科隆，意大利的米兰、摩纳哥以及美国的纽约、波士顿等地的大学或音乐学院讲学任教。1970年回比利时任列日音乐学院作曲教授，是比利时新音乐活动的积极倡导者之一。

普瑟尔的早期创作受韦伯恩的影响颇深，1955年的五重奏《纪念韦伯恩》使用了极复杂的序列技巧。后来，他在一些作品中渗入偶然音乐的因素，使序列技术变得较为灵活。1960—1967年间创作的歌剧体幻想曲《你的浮士德》，标志着他向一种包容性更强的风格的转变。70年代以来较有影响的作品是:《伊卡洛斯本记Ⅱ》(Ephémérides d' I careⅡ，钢琴与18件乐器，1970)、《巴黎的列日》(Liège à Paris，电声，1977)、《拉莫的第二种殊荣》(La Seconde Apothéose de Rameau,乐队，1981)。

缩减的模型 (Modele reduit) 低音单簧管与钢琴二重奏

作于1968年前苏联军队入侵捷克之后的几年，是作曲家应两位来自布拉格的优秀演奏家的约请而创作的。这是一部政治寓意极强的作品。在这里，作曲家把音乐当成了一个微型的社会实验场，试图通过音乐主题的演化、色彩的交织以及结构的关联，来隐喻当代政治生活中的一些紧迫问题。其中，除了诸如对美国存在的种族歧视的抗议、对战争的谴责和对西班牙古代伊贝利亚人自由精神的向往等一般性政治议题之外，还隐含着对1968年捷克事件的强烈义愤。

作曲家用以表现自己政治立场的手段是极其隐晦的。乐曲中多次出现《国际歌》的音调，这似乎是一种政治思潮或体制的象征;另一个基本材料来自捷共前领导人杜布切克(Alexandre Dubcek,1968年事变后被撤职)德文姓名的缩写(按欧洲人的一般习惯，字母AEADBSCHE可转化为音乐上的la、mi、la、re、♭si、♭mi、do、mi);两种材料的交织演化，构成了乐曲的主体。在乐曲的中部，有一个可以由演奏家随意处置的段落，《国际歌》音调在这里具有了圆舞曲的性质。另外，作曲家还从挪威作曲家申丁(C·Sinding)的作品《春》中取来一段旋律，暗示着春天的希望。在进一步的发展中，圆舞曲开

头的音被斩掉了,这正好是杜布切克姓名中起头的字母;象征着希望的音乐被一种越来越执拗粗暴的音乐打断和取代……按照这样的逻辑,作曲家的政治立场和爱憎应当说是表现出来了。

然而,音乐毕竟是一种靠听觉来感受的艺术,人们是否能够从如此隐晦的手段中真正体验到作曲家的立场和情感,这还是一个难以说清的问题。无论如何,作曲家的社会责任感还是值得肯定的。自有音乐以来,人们寄音乐表现力以更大希望的各种尝试从来就不曾停止过,《缩减的模型》就算是当代西欧政治化音乐试验中的一例吧。它的艺术价值与理论是非,最好是留予后人去评说。

由Jean－Pierre PEUVION(低音单簧管)和Marcel COMINOTTO(钢琴)演奏的版本,全曲演奏约23分钟。

(杨通八)

普罗科菲耶夫
(PROKOFIEV,Sergey Sergeyevich)

前苏联作曲家。1891年4月23日生于乌克兰的松磋夫卡村,1953年3月5日卒于莫斯科。父亲为农艺师,母亲会弹钢琴,是他的音乐启蒙老师。5岁起学钢琴并开始作曲。13岁入彼得堡音乐学院,师从利亚多夫(作曲)、里姆斯基—科萨科夫(配器)、维托尔(曲式)、叶西波娃(钢琴)和切列普宁(指挥)学习。1909至1914年先后修毕作曲、钢琴和指挥专业。毕业时因演奏自己的《第一钢琴协奏曲》而获安东·鲁宾斯坦奖。在校期间除掌握传统的专业技巧外,还潜心钻研斯克里亚宾、理查·斯特劳斯、斯特拉文斯基等近现代作曲家的作品,热心于作曲新技法、新风格的探索。

他的一生创作可分为三个时期。1918年以前属于早期。作品具有探索性质,风格变化不定,其中包括新古典主义(如《小交响曲》和《第一交响曲》)、结构主义(如钢琴曲《托卡塔》)、原始主义(如管弦乐《斯基夫组曲》)等倾向。1918至1933年属于创作中期,这时他侨居国外,在创作的题材内容和艺术风格上与西方现代音乐有广泛联系,既受到各种音乐派别的影响,又积极参与实践和创造,作品具有明显的现代主义特征。代表作品有:喜歌剧《对三个橙子的爱情》,舞剧《捉弄了七个小丑的小丑的故事》,《第二交响曲》等。1933至1953年属于创作晚期,这时他返回前苏联定居,祖国欣欣向荣的新

生活，广大群众对艺术的渴求，激发了他巨大的创作热忱。他积极参与祖国的音乐建设，重视选择有重大社会意义的题材，力求音乐语言大众化，创作呈现出崭新的面貌。这时期所写的作品，无论是在数量和质量上，还是在题材的丰富、品种的多样以及技巧的纯熟方面，都是他前两个创作时期所无法比拟的。代表作品有：歌剧《谢苗·科特科》、《战争与和平》，舞剧《罗密欧与朱丽叶》，康塔塔《亚历山大·涅夫斯基》，交响童话《彼得与狼》，第五、第六、第七交响曲等。

第一交响曲"古典"(Symphony No.1"Classical") Op.25

作于1916—1917年。1918年4月21日首演于彼得格勒唱诗班大厅，作曲家本人指挥。作品反映了他对18世纪古典音乐的钦慕。他说："我觉得，假如海顿能活到我们今天，他仍然会保持自己的写作风格，而同时也会接受某些新的东西。我正是想写一部这样的交响曲：古典风格的交响曲。"[①]他将海顿、莫扎特交响曲所具有的简洁的织体、透明的配器和精确的结构同20世纪新颖的调性和声转换相结合，写出了这部典雅清新、别具一格的作品。在首演的解说词里，作曲家写道："作者的目的在于使传统古老高雅的时代，箍骨裙、涂脂抹粉的假发和发辫的时代复活。"实际上这不是一部复古的作品，而是一位才华横溢的青年作曲家天真烂漫、幽默风趣的现代杰作。交响曲由四个乐章组成。

第一乐章，奏鸣快板曲式，结构短小精悍，音乐轻松明快。主部主题的音阶走句、颤音和换句，近似海顿、莫扎特的风格，而突然的调性转换却显示了作曲家的个性。副部主题十分幽默，两个八度音程的上下大跳，有趣的装饰音，小提琴和大管音色的对比，仿佛描写出少女优雅的舞姿与老人古板的举止的对照。

第二乐章，小步舞曲。基本主题由小提琴在高音区柔和地演奏，情绪略为忧伤。乐句的终止像是故作姿态的鞠躬，具有古典时代宫廷舞曲的风味。

第三乐章，加沃特舞曲。原属作曲家早先单独创作的乐曲，不仅在此充当一个乐章，而且还用到后来写的芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》中。八度的连续跳进，不同调性的大三和弦的自由并置，悬念般的终止式，显示了作曲家独特的音乐风格。

末乐章欢快雀跃，主部主题中出现琶音和音阶的上下翻腾，小提琴重复着有趣的乐句。副部主题由木管奏出敲击式的动机，富有幽默情趣。结束部主题流动着明朗的俄罗斯旋律。全曲在热烈欢快的乐声中结束，演奏约13分10秒。

---

① 普罗科菲耶夫《自传》。

第三钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.3) Op.26

完成于1921年。同年12月16日首演于芝加哥，斯托克指挥，作曲家本人独奏。创作过程较长，许多素材系早年积累：第一乐章再现部中的平行三和弦走句来自1911年未完成的一首四重奏曲；第二乐章的变奏曲主题写于1913年；第一乐章开端的两个主题和第二乐章的两首变奏写于1916至1917年间；末乐章的两个主题创作于1918年。这就是说，除了第一乐章的副部主题和末乐章的第三主题外，其他主题材料早就写好了。作品酝酿时间长，经过深思熟虑创作而成，是作曲家五部钢琴协奏曲中最杰出的一部。它充满人生乐趣，散发着俄罗斯气息，形象生动多样，演奏效果辉煌，在现代钢琴音乐文献中占有一席地位。

第一乐章，简短的引子主题仿佛是全曲的“题词”，潜藏着耐人寻味的含义。它由单簧管独奏问句与小提琴、长笛的答句构成，音乐具有清新的俄罗斯民歌气息。霎时间，音乐沸腾起来，在弦乐快速十六分音符由低及高的经过句之后，钢琴奏出了充满活力、勇往直前的主部主题。独奏与乐队紧张地对答呼应，气氛热烈。当钢琴在相距甚远的高低音区奏出一系列响亮的不协和和弦时，音乐进入了高涨的连接部。接着出现了富有风趣的副部主题，它使人联想到普罗科菲耶夫喜爱描写的奇异的童话人物形象。那充满变化音和音程跳进的旋律，那突出重音、活泼跳跃的节奏，听来玲珑乖巧，新颖别致。接着，急促的半音阶起伏，构成了结束部主题，再次把音乐推向高潮。在展开部中重新出现引子主题，篇幅扩大，歌唱性特征得到更大发挥，仿佛在人们眼前展现出俄罗斯辽阔的大地风光。在再现部中，副部主题发生了巨大的变化，它不再是精灵般的形象，而是变成了令人生畏的庞然大物。然后，快速的十六分音符走句掀起了又一次高潮，结束了第一乐章。

第二乐章是一首变奏曲，由主题加五次变奏和尾声构成。乐队最初以小行板速度陈述了主题，它渗透了俄罗斯民歌风味，旋律纯朴幽静，既抒情又兼有舞曲特征。钢琴主奏的第一变奏在旋律与和声上装饰了主题。第二变奏发生了剧烈变化，音乐类似谐谑曲，形象怪诞，急促的快板，强大的音量，主题的分裂，与前面的音乐形成鲜明对比，造成了紧张的戏剧气氛。第三变奏像一首技巧性的间奏曲，钢琴织体充满重拍移位和音程跳动，乐队不时冒出变型的主题，音乐喧闹无比。第四变奏突然转换为沉思的行板，音乐富于诗意，像一首抒情的夜曲。钢琴织体与乐队配器的精致，令人想起印象派的风格特征。第五变奏又转为快板，旋律不断向上模进，音乐浩浩荡荡，一往直前。最后，乐队

里重新出现主题，音响轻柔透明，与乐章前端遥相呼应，音乐在一片宁静中结束。

末乐章注明为“适度的快板”。乐队低音区呈示的主题很独特，其中包含自然小调音列和增四度音程，使人联想到俄罗斯与日本音乐的特征，这可能和作曲家离开俄国曾在日本滞留过有关。这个奇特的主题通过多变的调性转换和复杂的声部交错，获得了极大的增长和发展。接下去，乐队奏出了一个崭新的主题，旋律开阔舒展，情绪明朗温柔，仿佛进入了梦幻的境界。钢琴接着奏出了一个奇妙的主题，形象类似童话人物，它像幻影一样来去匆匆。音乐接下去将抒情的主题发展到异常兴奋的状态。最后，乐章开头的行进主题再现。乐曲在力度和音响不断增长直达顶峰时告终。

他们七个人 (They are seven) 康塔塔 Op.30

作于1917—1918年。1924年5月29日首演于巴黎，库谢维茨基指挥，由戏剧男高音独唱、混声合唱与交响乐队演出。作曲家利用俄国象征派诗人巴尔蒙特的诗作《古代的召唤》中的诗句谱曲，该诗取材于东方学者破译亚述—巴比伦时代阿卡得神庙墙上的楔形文字记述。内容描写七个主宰世界的巨人。其中有这样的诗句：

“在海洋深处是他们七个巨人!
在宇宙高空是他们七个巨人!
在黄昏的山谷里诞生了七个巨人，
他们坐在大地深处的宝座上，
让自己的嗓音在大地的高处轰鸣，
在无限的天空伸展着自己的身躯，
他们七个!他们七个!他们七个人!”

为了便于演唱，作曲家将原诗压缩，重新组合，改为四行诗，同时在诗中对当时的社会现实有所暗示。其中有这样的诗句：

“他们把天空和大地缩小，
他们封闭了成批的国家，
像筛选种子一样筛选各个民族，
他们七人!他们七人!他们七个人!”

这个神奇的古代传说为音乐创作提供了广泛的表现空间，作曲家运用各种非常规音乐手段，做了各式各样的音响探索。这是一部表现主义风格的单乐章

作品，作曲家称它为“粗野的咒语”。作品一开始就像一场风暴袭来，仿佛宇宙降临灾祸。乐曲中充斥了凶残暴虐的形象，音乐紧随诗句展开，朗诵音调代替了旋律，万花筒式的音响变换代替了和声，雷鸣般惊恐的乐队全奏与神秘莫测的寂静交替，造成奇幻的音响效果。

这部作品一方面是作曲家受西方现代艺术思潮影响的结果，另一方面也是当时俄国剧烈的社会震荡在作曲家心中曲折反映的产物。年轻的作曲家尚不理解黑暗腐朽的沙皇专制的崩溃是历史的必然，也看不到新兴的无产阶级正在为俄国开辟光辉的前程。他只是朦朦胧胧地预感到一种自发的超然的力量在主宰着人类的命运，他把自己的这种体验转化成音乐语言，体现在这部作品里，

全曲演奏约7分钟。

对三个橙子的爱情 (The love for three oranges) 歌剧 Op.33

作于1919年。1921年12月30日首演于芝加哥，作曲家亲自指挥。内容取材于18世纪意大利剧作家卡尔洛·戈齐的童话故事，作曲家自己改编了剧本。全剧由四幕十场组成。

歌剧情节梗概是：在古代一个虚幻的王国里，国王特列弗感到绝望，儿子得了奇怪的忧郁症，无法医治。听说笑声能驱走病魔，于是召来各式各样的演员、魔法师，组织了多种多样的娱乐表演，想引得王子发笑，可是王子对这一切无动于衷。与此同时，国王的侄女克拉里切幻想继承王位，指使首相列安德尔设法害死王子。

一天，善良的丑角特鲁法利季诺和阴险的跛脚老太婆法塔·莫尔加娜吵架，不料老太婆摔了一跤，使王子发出了笑声。开始笑声断断续续，后来变成了哈哈大笑和可怕的狂笑。老太婆对此无比愤怒，施魔法让王子爱上了三个橙子。

王子落入情网后，在特鲁法利季诺等侍从的陪伴下，出发去寻找橙子。王子一行经历了各种风险，来到沙漠中的克列翁塔城堡，从阴森恐怖的厨房里盗出了三个橙子，他们来到炎热的沙漠里，正当大家疲惫不堪地入睡时，三个橙子渐渐长得又重又大。特鲁法利季诺醒来想偷吃橙子解渴，他接连切开两个，里面先后出现两位公主，眼看着她们呼叫“渴呀渴呀”而死去。王子醒来，被剩下的这只巨大的橙子所吸引。他也把橙子切开，美丽的公主尼涅塔从中走出来。她对王子说早就在等待他来解救，并恳求给她水喝。在荒芜的沙漠中去哪里弄水？ 正当王子一愁莫展时，一群怪人抬着满满的水桶出现，公主得

救了。王子立即动身回宫向国王报告喜讯。可是，就在王子离开时，一位名叫斯麦拉利季娜的魔女把公主变成了一只大老鼠。

王宫里正在筹办婚礼，突然，朝臣们被一只大老鼠的出现惊呆了。国王的侍从、好心的魔法师马格·切利念起了咒语，使公主尼涅塔恢复了美丽的容貌。恶人的阴谋被戳穿。国王决定处死背叛者，吓得他们纷纷逃跑，结果全都跌入了地狱。于是，满门朝臣欢庆王子与公主的美满结合。

歌剧采用了贯穿发展的结构，将喜剧、闹剧、讽刺剧与抒情剧熔为一炉。为了适应奇幻的情节的需要，戏剧和音乐的展开异常敏捷多变。声乐演唱(包括独唱、重唱与合唱)以朗诵调为主，同时结合了歌唱性的旋律;管弦乐配器以绚丽的音色和丰富的音响，在渲染气氛和烘托情节上发挥了重要作用。全剧充满了乐观、机智、幽默的特征，体现了作曲家特有的创作个性。

第二交响曲 (Symphony No.2) Op.40

作于1924年。1925年6月6日首演于巴黎，库谢维茨基指挥。在此以前，普罗科菲耶夫在西方音乐界和听众中没有引起足够的注意，甚至有舆论指责他是一位保守主义作曲家。为了向西方人证明自己也能写现代主义的作品，他创作了自称是“铁和钢所铸成”的第二交响曲。

这部交响曲与他的《第一交响曲》大不一样，听起来判若两人之作。《第二交响曲》结构独特，由两乐章组成。第一乐章为奏鸣曲式，快板;第二乐章是主题变奏曲。两个乐章在音乐形象和写作风格上形成鲜明对照。

第一乐章的音乐以尖锐刺耳的音响，非自然的旋律进行，怪诞的音程跳进，不协和的和声和错综复杂的配器，令听众大为震惊。庞大的乐队几乎自始至终在轰鸣，造成震耳欲聋的效果。一切都和传统的音乐背道而驰。这种嘈杂的声响，令人联想到20世纪20年代资本主义大都会熙熙攘攘、充满紧张恐怖的社会气氛。

第二乐章，行板。主题由自然音构成，音乐宁静徐缓，弦乐和木管平和荡漾的伴奏，双簧管独奏的音色，造成了一片田园气氛。但是后面的六首变奏使音乐发生了很大变化。第一变奏，速度照旧，三连音的贯穿进行，使情绪开始不安。第二变奏，速度为不太快的快板，十六分音符的贯穿，主题的变型，使音乐情绪活跃。第三变奏，快板。主题材料和音乐性质与第一乐章呼应，情绪更加激昂。第四变奏，小广板。音乐突然转为抒情如歌的情调。第五变奏，富有生气的快板。复节奏，多层织体，强大的力度，勾画出热闹非凡的场景，令人联想

起斯拉夫民族民间杂耍艺人生机勃勃的形象。第六变奏，有节制的快板。篇幅宏大，主题材料和音乐形象带有综合的性质，概括了交响曲两个乐章的特征，激越的音响和尖锐的节奏，构成了全曲的高潮。在一阵乐队全奏之后，变奏曲的主题被完整地再现。宁静的恢复，令人感到无比宽慰。

基热中尉 (Lieutenant Kije) 交响组曲 Op.60

作于1934年。这是普罗科菲耶夫返回祖国后创作的第一部作品。原为同名影片配乐，后改写成组曲。影片取材于前苏联作家尤里·蒂尼亚诺夫的同名讽刺小说。它通过一个荒唐的情节，揭露了19世纪初沙皇帕维尔一世时代彼得堡官场的昏庸腐朽。故事梗概是：神经过敏的沙皇一天午睡时被一名宫女的惊叫吵醒。他大发雷霆，查问值日官姓名，侍从翻阅名册，发现只有中尉军衔，没有姓名。侍从支支吾吾，不知如何回答，却被沙皇误听成名叫“基热”，从而产生了这个虚构的人物由生到死的荒唐故事。他先是被捕，流放西伯利亚，后来又突然受到沙皇青睐。把美丽的宫女许配给他，并为他举行盛大的婚礼。为了不让这个令人啼笑皆非的事情继续下去，沙皇的侍从只好宣布基热中尉已死去，于是官方又为他举行隆重的葬礼。沙皇还亲自在阳台上目视葬礼仪式，吊唁这位忠实于他的中尉。

由影片配乐改编的交响组曲由五个乐章组成。

第一乐章，“基热的诞生”。短号独奏拖长的号角声从远方传来，把人们引入了一个传奇故事的境界。在军鼓伴随下，短笛与长笛以对位的方式奏出了进行曲的旋律，它象征莫须有的基热中尉来到世上。接着，弦乐富有弹性的节奏和多种乐器的丰满音响，把这个人物描绘得活灵活现，神气十足。

第二乐章，“浪漫曲”。这是一首伤感的城市歌曲，表现了一种失恋而无可奈何的情绪。曲调具有俄罗斯民族特征。音乐听起来煞有介事，中部高音萨克管的独奏明显地具有嘲讽意味。

第三乐章，“基热的婚礼”。铜管齐鸣，揭开了隆重的婚礼场面。人们在婚礼上随着富有俄罗斯风味的乐声尽情欢歌曼舞。音乐时而轻快，时而热烈。

第四乐章，“三套车”。俄罗斯冬季典型的民族娱乐方式就是驾驶三匹马拉的雪橇，在冰天雪地里奔驰，观赏寒冬大自然景色，呼吸清新透凉的空气。这段音乐以急促的节奏，出色的配器，生动地再现了这一情景。

第五乐章，“基热的葬礼”。它不仅与第一乐章遥相呼应，而且中间出现了

其他乐章的主题，并多次将第二乐章的浪漫曲主题与第三乐章的婚礼主题作对位变奏，仿佛回顾了基热中尉的一生。这葬礼不仅丝毫没有悲痛的气氛，而且充满了滑稽的色彩，显示了这场闹剧的讽刺意义。

第二小提琴协奏曲 (Violin Concerto No.2) Op.63

作于1935年。与1917年完成的《第一小提琴协奏曲》相比，内容更为深刻，规模更为扩展，其中有不少段落具有室内乐性质。

第一乐章，中庸的快板，g小调，奏鸣曲式。音乐突出了抒情的因素。主部主题神情严肃，带有悲歌的色调，仿佛描写了一种沉思索求的形象。副部主题充满温情，旋律近似作曲家随后创作的舞剧《罗密欧与朱丽叶》中的爱情主题。连接部和结束部主题都带有诙谐的性质，与主、副部主题形成对比。

第二乐章，适度的行板，降E大调，回旋曲式，如同一首古老的小夜曲。在弦乐跳奏三连音的背景下，独奏小提琴从容不迫地奏出了宁静舒展的基本主题。它的两次变奏再现同主题的最初陈述，决定了乐曲的基调。与其对比的第一插部主题，音乐纤细，具有田园梦幻的气氛。第二插部包含了两个主题，一个具有奇妙幻想的性质，独奏小提琴三十二分音符的华丽演奏，给人一种隐约的神秘感;另一个旋律开阔，富于歌唱性，伴奏中十六分音符的跳动音型，显示了一种内心的不安。乐章末尾，回旋主题最后一次陈述时，第二插部的奇幻主题再次出现，更强调了乐章的神秘色彩。

末乐章，强有力的快板，降B大调转G大调，回旋奏鸣曲式。与前两乐章相反，抒情因素退居次要地位。基本主题具有鲜明的舞曲特征。独奏小提琴奏出的粗犷强烈的和弦，表现了一种奋力向上的趋势。较富有歌唱性的第二主题，也充满了激情，其中的音程大跳和不规则的七拍子节奏，表现出诙谐的情趣。乐曲中段的主题，情绪紧张，同时又不乏诙谐的特征。最后，乐章的基本主题以更强的音量、更尖锐的和声配置和更急促的速度，肯定了欢乐的结局。

罗密欧与朱丽叶 (Romeo and Juliet) 芭蕾舞剧 Op.64

作于1935—1936年。前苏联著名音乐评论家伊·涅斯齐耶夫说:"舞剧《罗密欧与朱丽叶》的诞生标志着普罗科菲耶夫的创作生涯中出现了惊人的转折。这是他在艺术上一次真正的革命性跃进：从巴黎时期冷漠的表现主义跃进到对现实主义的彻底肯定。"

舞剧取材于莎士比亚的同名原著。1938年首演于捷克斯洛伐克的布尔诺

城。1940年1月于列宁格勒基洛夫歌剧舞剧院演出时，由乌兰诺娃饰演朱丽叶，谢尔盖耶夫饰演罗密欧。50年代，前苏联将芭蕾舞剧摄制成彩色影片，在国内外获得普遍赞誉。

舞剧保留了文学原著的基本情节和主要人物形象，集中描写了15世纪意大利北方维罗纳城两个世仇家族之间一对恋人的悲剧，鞭鞑了封建仇杀陋习，歌颂了青年男女纯真的爱情。

普罗科菲耶夫创造性地将严谨的古典戏剧与独特的现代音乐语言相结合，揭开了舞剧创作的新篇章。作曲家不但善于用音乐细致地刻画人物形象和他们的心理状态，而且注重真实地描写生活场景和鲜明地揭示戏剧冲突，因此他的这部舞剧具有极高的艺术造诣，成为雅俗共赏的杰作。

舞剧共分四幕十场，包括52首分曲。作曲家先后将舞剧的重要音乐段落编成三套管弦乐组曲和一套钢琴曲集，它们已成为音乐会上经常演奏的曲目。

以下按情节顺序选介舞剧音乐的若干段落。

第1分曲，“引子”，适度的行板。音乐由舞剧中三个重要的主题衔接而成。两个不同的爱情主题处在乐曲的一头一尾，中间是描写娇媚的朱丽叶形象的主题。简洁的引子突出了舞剧的爱情内容，同时也确定了舞剧音乐的抒情基调。

第一幕第一场的第2、3、4分曲，标题分别为“罗密欧”、“街道苏醒”、“清晨舞蹈”。舞剧开场的这三首分曲由慢到快、循序渐进地展示了舞剧的人物和生活环境。开始的行板描绘了罗密欧清晨孤独地漫步空空荡荡的街头，沉静在个人的思绪中。接着进入小快板，大管吹出跳跃的主题，其中突然的重音挪位和切分节奏增添了活跃的气氛;音响的强弱对比和配器的浓淡交替，生动地描绘了街头从晨曦中苏醒，市民们开始新的一天生活的情景。接着，音乐进入描写清晨舞蹈的快板，达到了热烈沸腾的气氛。在整个乐队一片欢快雀跃的音响背景下，圆号吹奏的主题先后在F大调和E大调上出现，显得格外明亮豪放。中部萨克管和大提琴演奏的另一个主题具有诙谐幽默的特征。

第二幕第二场中的第10、13、14、19、20、21分曲。

第10分曲，“少女朱丽叶”。天真烂漫的朱丽叶在自己的卧室与乳娘嬉戏，梳妆打扮，准备参加即将举行的盛大舞会。活泼轻快的、音阶上下跑动的主题，描写了她天真淘气的一面，而温柔抒情和凝神沉思的另外两个主题则刻画了她柔情绵绵和富于幻想的另一面。乐曲用回旋曲式写成，活泼欢跃的主题的贯穿和两个抒情主题的插入，栩栩如生地塑造了朱丽叶的形象。

第13分曲，“骑士舞蹈”，回旋曲式。基本主题的特点是，低沉的伴奏衬托

严峻的附点音符琶音进行，充分展示了凯普莱特家族的盛大舞会上贵族骑士们威风凛凛的舞姿，其中在低声部隐伏着一个表现仇恨、杀气腾腾的主题。在第一插部中，短号以柔和的音色奏出一个抒情主题，伴奏也随之便成荡漾的音型，象征贵族妇女加入到舞会中来。第二插部则展现了朱丽叶与贵族青年帕里斯的双人舞。弦乐轻柔的音色，表现了朱丽叶温顺的性格和帕里斯的彬彬有礼。两段插部与表现骑士威严形象的基本主题形成强烈对比。

第14分曲，"朱丽叶的变奏舞"，继续刻画朱丽叶的形象。与第10分曲相比，突出了女主人翁萌发爱情的热烈激越的心情。音乐材料除了用先前在第10分曲中陈述的主题进行变奏展开外，在高潮处还以三拍子圆舞曲节奏将第一分曲末尾陈述的爱情主题作了变奏处理，从而进一步丰富了朱丽叶的形象。

第19、20、21分曲不间断地衔接，一气呵成地集中表现罗密欧与朱丽叶这对恋人的秘密幽会和难舍难分的依恋心情。第19分曲，"阳台上的场景"，描写在舞会上一见钟情的罗密欧与朱丽叶在月光下的幽会。在一片表现夜色的音乐之后，接着是陷入情网的朱丽叶和罗密欧的主题的分别陈述。第20分曲，"罗密欧的变奏舞"紧接前曲，罗密欧的主题变成了三拍子的豪勇的舞曲；随后爱情主题编织进来，把男主人公热烈的情感和盘托出。音乐直接过渡到第21分曲《爱情舞蹈》。它以扩展的篇幅和多主题的融合，将一对青年男女的相互爱慕之情作了淋漓尽致的表达。

第二幕第五场中的第33、34、35、36分曲。这些是戏剧性冲突最激烈的段落，作曲家以逼真的艺术手法揭示了蒙太古与凯普莱特两大家族的世代冤仇酿成的一场惨剧。第33分曲，"蒂巴尔德与麦尔库茨奥的决斗"，描写凯普莱特家族的少爷蒂巴尔德故意向蒙太古家族的丑角、罗密欧的好友麦尔库茨奥拔剑挑衅。后者应战，并以滑稽灵活的舞剑动作进行嘲弄，这更加激怒了蒂巴尔德，他趁罗密欧来劝架的一刹那，冷不防偷偷地给了麦尔库茨奥致命的一剑。第34分曲，"麦尔库茨奥之死"，描写罗密欧的这位忠实的朋友临死之前痛苦的挣扎和令人心碎的回忆。第35分曲，"罗密欧决心为麦尔库茨奥之死报仇"。小提琴声部快速十六分音符的大段音乐，形象逼真地再现了二人刀光剑影的搏斗情景。罗密欧的剑终于刺进了蒂巴尔德的胸膛，他拼命挣扎，最后倒在血泊中。第36分曲属于第二幕的终场，它以严峻的葬礼进行曲，描绘了蒂巴尔德之死和充满血仇的送葬场面。铜管尖锐激烈的音响，将世代的冤仇发泄到无以复加的地步，构成了戏剧冲突的高潮。

第三幕第六场的前奏属第37分曲，铜管极不协和的和弦，加上极强极弱

的音量对比，象征强令两个世仇家族停止械斗的维罗纳公爵的无上权威。第38分曲纤细柔和的音乐表现了卧室里的男女主人公沉浸在甜蜜的爱恋之中。

最后，第四幕第十场第52分曲"朱丽叶之死"，是全剧的终曲，表现朱丽叶慢慢从假死中醒来，发现罗密欧已服毒死在自己身旁。她痛苦万分，扑倒在罗密欧身上，取出恋人身上的短剑，结束了自己的生命。音乐在不同调性上反复变奏第10分曲中陈述的朱丽叶富于幻想的主题。乐曲末尾又出现一次爱情主题。最后，音乐在一片凄凉惋惜的气氛中结束。

亚历山大·涅夫斯基 (Alexander Nevsky) 康塔塔 Op.78

作于1938—1939年。原为同名影片配乐，后改写为大型声乐套曲。亚历山大·涅夫斯基是俄国13世纪的民族英雄。他领导俄国人民先后击败了瑞典军队和日尔曼条顿骑士团对俄国的侵犯，为保卫祖国建立了不朽功绩。为反映这一历史题材的影片配乐，作曲家阅读了大量历史文献，仔细分析了当时的音乐资料，采取按现代人对历史的理解的方式进行音乐创作，他的配乐不仅形象生动，而且结构完整，以致影片导演不忍割裂音乐，而主动用电影蒙太奇节奏去适应音乐。这部将视觉形象与听觉形象完美结合的影片于1938年12月上映后，引起了轰动，揭开了电影艺术和电影音乐的新篇章。同年，改写的康塔塔于5月在莫斯科由作曲家亲自指挥首演，同样获得了舆论的好评。影片与康塔塔的问世还由于与当时面临德国法西斯侵略的时局合拍，更增添了现实意义。

康塔塔由七个乐章组成。整体结构富有逻辑性，类似奏鸣曲式的框架。第一乐章是引子；第二、三、四乐章相当于陈述基本主题的呈示部，分别展示了敌对的两大阵营；处在中间的庞大的第五乐章相当于展开部，描写了敌对双方的直接冲突；第六乐章属于过渡性的间奏曲，表现对阵亡将士的悼念；第七乐章充当再现部，重新肯定第二、四乐章的主题，象征俄罗斯人民终于打败了敌人，取得了最后胜利。

第一乐章，"在蒙古人压迫下的俄罗斯"。这是一首简短的乐队引子。结构为三段体，首尾段落单调的相隔四个八度的高低两个声部的齐奏和随后的c小调哀伤的旋律，使人产生一种遥远空旷的感觉，描绘了古代俄罗斯在异族奴役下的悲惨景象。正像影片镜头所显示的："尸骨成堆，干戈遍地，田野荒芜，一片废墟"。中段双簧管的独奏在小提琴震音的背景下，进一步增添了凄凉的气氛。

第二乐章:“亚历山大·涅夫斯基之歌”。这是一首具有古俄罗斯壮士歌性质的大合唱。它以徐缓沉着的节奏和庄严隆重的歌声，回顾了往昔亚历山大·涅夫斯基打败瑞典侵略军，保卫俄罗斯江山的英雄业绩。乐曲结构也是三段体，一头一尾是从容不迫的史诗性颂歌。中段略为活跃，叙述了当年的战斗经过。这首合唱的基本旋律代表了亚历山大·涅夫斯基的英雄形象，后来在套曲的末乐章得到了进一步的肯定。

第三乐章，“十字军占领普斯科夫城”。这是集中描绘敌人形象的段落。铜管大声喧哗的不协和和弦一开始就带来了恐怖的气氛。由大量同音反复构成的拉丁文圣咏合唱，低声部粗野的减三度音调和铜管森严的号角主题，既描绘了十字军假仁假义的伪善面容，又暴露了他们凶残的本性。乐章中部，音乐骤然转换，柔和的弦乐奏出了一个细腻的、多线条编织的主题，象征普斯科夫城的人民在敌人蹂躏下的悲惨遭遇。这首具有俄罗斯民间哭腔音调的旋律，由弱到强不断增长，显示了人民的痛苦达到了顶点。可是，它不久就被敌人森严的号角主题打断，死气沉沉的圣咏合唱再次出现，并持续到乐章末尾。

第四乐章，“起来吧，俄罗斯儿女们”。这是号召人民奋起抵抗的一首战斗进行曲。旋律包含了c小调和降E大调的交替变换，具有鲜明的俄罗斯民族气质。乐队的音乐像警钟般鸣响，四声部混声合唱铿锵有力的演唱，显示了人民紧急动员的壮观景象。中间明朗的D大调插部，出现了先后由女中音声部和男低音声部演唱的优美旋律，它是俄罗斯祖国的象征，是鼓舞人民为之战斗的力量源泉。这个主题后来也出现在第五乐章和末乐章中，对套曲的戏剧性发展起了重要的作用。

第五乐章，“冰湖上的激战”。这是套曲戏剧发展的中心段落，是一幅描写亚历山大·涅夫斯基率领的义勇军与条顿骑士团正面冲突的交响音画。在世界音乐文献中，像这样强烈，这样真实，这样惊心动魄的战争场面的描写是十分罕见的。它充分显示了普罗科菲耶夫非凡的艺术想象和高超的音乐技巧。乐章开头的音乐既描绘了冰冻的楚德湖上雾气弥漫的早晨景色，又暗示了俄罗斯士兵严阵以待的紧张气氛。接着，隐约地听到敌人森严的号角主题，随即从远处传来机械般的马蹄声。音乐速度不断加快，力度不断增长，伴随而来的是越来越响亮的代表入侵的号角主题和铺天盖地的圣咏合唱。这一切把敌人穷凶极恶的面目刻画得入木三分。突然，小号奏出了第三乐章号召俄罗斯人民起来抵抗的主题，随即听到骑兵奔驰的音响模拟，象征亚历山大·涅夫斯基的军队开始反攻。接着插入一阵喧闹欢跳的音乐，它描写古代民间艺人为士兵

奏乐助威。在俄军的重创之下，代表敌人的圣咏合唱逐渐瓦解，只听到号角发出哀鸣，而俄罗斯骑兵的主题则愈加精神抖擞，表现出越战越强的趋势。最后，兵败如山倒的敌人踏破了冰面，纷纷跌入湖中。乐章的结尾在弦乐加弱音器轻柔的音响中，小提琴在高音区奏出了第四乐章中象征俄罗斯大地的主题，表露了人们对祖国的一片深情。

第六乐章，"死寂的战场"。这是一曲悼念阵亡将士的悲歌，由女中音独唱，加弱音器的弦乐伴奏。旋律来自第三乐章表现俄罗斯人民遭受蹂躏的主题。在这里描写了一位妇女深夜举着火把来到死寂的战场，寻找自己的丈夫。凄凉的歌声，听来令人心碎。

第七乐章，"亚历山大·涅夫斯基的军队攻克普斯科夫城"。这是表现人民载歌载舞欢庆英雄胜利凯旋的终曲大合唱。它与第二乐章遥相呼应，用了同样的主题和调性(降B大调)，但时值扩大，合唱声部更加饱满，是一种动力性再现。乐章具有总结的意味，前面乐章的重要主题的重现和叠织，表示了对整个战斗过程的回顾。音乐以更加高昂的气势颂扬了亚历山大·涅夫斯基的历史功勋，讴歌了崇高的爱国主义精神。

第七钢琴奏鸣曲 (Piano Sonata No.7) 降B大调 Op.83

作于1939—1942年。这是作曲家第一部折射出战争岁月气氛的作品。作品在二战前开始构思，多次提笔都没有写下去，而战争爆发后的第二年春季，作曲家仅用了几天功夫就一气呵成。

奏鸣曲由三个乐章组成。第一乐章，不安的快板。一阵旋风般的主部主题，仿佛是一种粗野险恶的势力突然袭来，给人们带来惶惑和惊恐。副部主题好像是对往事的回忆，暂时忘却了可怕的现实，但是凶恶的形象终究又重新主宰了一切。

第二乐章，热情的行板。这一乐章与第一乐章形成鲜明对照，音乐抒情温柔，速度徐缓从容，调性色彩明亮。旋律在中声部陈述，优美如歌，使人联想到幸福美满的爱情生活。中段音乐严峻，进入沉思状态。后来情绪越发激动，最后又恢复和平宁静的气氛。

第三乐章标有"迅猛地"字样，这是一首独具特色的七拍子俄罗斯风格的托卡塔曲。厚实的和弦，不断蹬踏的固定低音，充满切分节奏的无间歇运动，勾画出威武雄壮、奋力搏战的形象，令人感到振奋和鼓舞。它在一定程度上反映了在反法西斯战争中的前苏联人民的不屈不挠的斗争精神。

战争与和平 (War and peace) 歌剧 Op.91

作于1941—1952年。取材于列夫·托尔斯泰的同名长篇小说。歌剧脚本由作曲家及其夫人编写。初稿于1942年完成，1945年10月16日以音乐会方式在莫斯科首演。1946年6月12日列宁格勒小歌剧院第一次把它搬上歌剧舞台，但只演了前八场。此后1953、1955和1956年先后在莫斯科、基辅上演了有删节的版本。完整的五幕十三场歌剧的首演是在1957年11月8日于莫斯科大剧院。1959年12月莫斯科大剧院再次公演时又增添了以往从未演过的合唱序幕。

托尔斯泰的原著内容无比丰富，哲理十分深邃，其中充满了对历史事件、社会生活、伦理道德、人物性格的真实而生动的描写。为了忠实于原著，同时又能发挥歌剧的特长，作曲家下了很大功夫。他对这部歌剧的创作、修改、增补工作，持续了10来年，直至逝世为止。

整部歌剧大致可分为两大部分。第一部分包括第一、二幕的前七场，主要以娜塔莎和安德列的爱情为主线展开情节，侧重于人物内心的刻画以及和平时期俄国上流社会生活的描写。音乐内在、抒情。第二部分包括第三、四、五幕的后六场，主要再现抗击拿破仑侵略的卫国战争历史画卷，歌颂俄国人民、军队和将领们的爱国热情及英勇战斗的精神。

以下按情节先后，选介若干场次。

第一场，在罗斯托夫伯爵家的花园别墅里，娜塔莎与索尼亚深夜在月光下畅叙情怀。两位少女发自内心的倾吐深深地打动了对生活感到厌倦的安德列公爵，唤起了他对生活、对爱情的渴望。作曲家以抒情动听的旋律和富有特性的语言音调真切地表达了三个人物的心情。

第二场，在俄国大臣家的舞会上，娜塔莎与安德列一见钟情。乐队奏起优雅的圆舞曲时，安德列与娜塔莎翩翩起舞并进行了亲切的交谈。首次参加社交舞会的娜塔莎完全沉浸在欢乐与幸福之中。

第四场，娜塔莎的咏叙调。经受了安德列的父亲的冷落而对爱情感到失望的娜塔莎，对花花公子安那托里的热烈追求不知所措，陷入了矛盾重重的心理。安那托里的甜言蜜语使她陶醉，同时，对安德列的怀念又使她无比痛苦。这首简短的咏叙调细致地表达了这种心理状态。

第八场，拿破仑军队来犯，俄国爆发了伟大的卫国战争。开场的音乐烘托了战争带来的严酷紧张的气氛。接着，响起了俄国自卫军的合唱。这首合唱近似当年的军队进行曲，具有鲜明的时代感，充分表达了俄国军队奋起保卫祖

国的决心。接下去是安德列的咏叹调。来到前线服役的安德列，对法国侵略军的罪行满怀仇恨，他决心带领自己的团队给敌人以迎头痛击。这首咏叹调以明朗的大调色彩和突出的上行音程跳进，充分表达了主人公无比振奋的心情。

第九场，在炮火连天的战场上，拿破仑狂妄地宣称他说一句话、做一个手势就能使古老的莫斯科城遭受毁灭。同时，又吹嘘自己心地善良，永远宽恕被征服者，并给他们带来正义和文明。开场音乐描绘了战场紧张的气氛，接着是拿破仑的独白，歌声显得傲慢、不可一世。可是他的副官不断向他报告法军战败的消息，令他无比沮丧。

第十场，库图佐夫的咏叹调。面对法军的进逼，为了保存实力，寻求适当战机，消灭敌人的有生力量，俄军司令部不得不作出了放弃首都莫斯科的决定。俄军统帅库图佐夫陷入了沉思。他深感内疚，莫斯科是俄罗斯的心脏，是祖国的象征，怎能不战而撤离？但是他深信俄国人民必将战胜敌人，莫斯科仍将回到人民的怀抱里。这首男低音咏叹调情感深沉，气势磅礴。曲式为三段体，再现部移高二度音程，显得更加豪迈明亮。

第十二场，安德列受重伤后时常处于梦呓状态，娜塔莎来到他身边，请求安德列原谅她。安德列则感激在他垂危时，娜塔莎来看望他。在安德列的脑海里浮现出往日与娜塔莎相会的情景，他沉浸在幸福的回忆中并渐渐离开人世。作曲家以十分细腻的艺术手法表现了这个场景。女中音合唱“皮吉—皮吉”的同音反复与乐队音色融为一体，表现了安德列的梦呓。轻柔的圆舞曲主题的重现，象征着一对恋人幸福的回忆。

第十三场，开场音乐形象地描绘了俄罗斯严冬的暴风雪。接着表现了俄国军民开展游击战，到处打击敌人，使敌军溃败而逃。经过千辛万苦，俄国人民终于取得了最后胜利。音乐既描写了游击队战斗的场面，又表现了俄国军民的英雄气概。最后，雄浑的混声合唱用库图佐夫咏叹调的旋律，齐声赞美祖国，称颂库图佐夫统帅的功勋。全剧在一片高涨的乐声中结束。

第五交响曲 (Symphony No.5) 降B大调 Op.100

作于1944年。1945年1月13日由作曲家亲自指挥在莫斯科首演，获得成功。关于这部作品的思想内涵，作曲家写道：“在《第五交响曲》中，我想歌颂自由和幸福的人类，歌颂他的威力，他的尊严，他的精神的纯洁。我不能说这个主题是我选择的，因为它产生于我自身并要求表现。我写出来的是那已

经成熟和最终充满了我心灵的音乐。"在严酷的战争年代，面对法西斯强盗的威胁，普罗科菲耶夫确实进行了深刻的思索。他从人民抗击敌人的斗争中亲身体验到了人类不可战胜的精神力量，他为此而感到欢欣鼓舞，并对最后胜利的到来充满信心。就在这样的思想情感支配下，他写出了《第五交响曲》。这部交响曲体现了前苏联人民大无畏的爱国主义热忱和意志坚定的乐观主义精神。交响曲规模宏伟，气势磅礴，属于英雄史诗性的巨作。

第一乐章：行板，奏鸣曲式。从容不迫的速度和音乐素材的逐渐铺展，显示出一种开阔的史诗般的气概。由长笛和大管承担的主部主题，最初的陈述相当平和宁静，但内部潜藏着果断的附点音符节奏，上行四、五度的连续跳进，给旋律带来了英勇崇高的气质。主题由降B大调先后转入A大调和降D大调，增添了明亮的色彩对比。主部主题再次陈述时用了乐队全奏，饱满的音响显示了巨人般的威力。连接部主题虽然用了新的素材和节奏，但音乐的性质与主部主题相似。在F大调上出现的抒情的副部主题，旋律质朴，和声调性多变，感情克制。它与主部主题并不对立，而是相互补充的关系。结束部主题简洁而结构完整，独特的节奏，有棱角的十六分音符，以及铜管的"喘息"声，给人留下了诙谐幽默的印象。在简短的展开部中，四个主题用复调对位手法交织在一起，形成万花筒般的图形和色彩。再现部中各主题除了调性上的移动外，保持了本来的面目。尾声是全乐章的高潮，主部主题所代表的"勇士"形象在乐队全奏的宏亮乐声中获得了充分的肯定。

第二乐章，突出的快板，是一首庞大的诙谑曲。它在形象和情绪上与史诗般的第一乐章形成鲜明对照。在这里交替出现的光明与阴暗，欢乐与惶恐，诗意与怪诞的形象，犹如落入了奇幻的世界，令人心旷神怡。全曲为复三部曲式，主题材料丰富多样。两端部分是充满力度、节奏冲动的主题。主题的第一次陈述由第一小提琴均匀的断奏伴随单簧管独奏，音乐幽默、俏皮;在再现部的开头这个主题发生了戏剧性的变化，无忧无虑的欢快主题变成了丑陋可怕的、群魔乱舞的主题。乐队织体由铜管油腔滑调的尖锐音响构成，刻画了凶恶的敌对势力，折射出德国法西斯分子的狰狞面目。乐曲中部是田园风味的音乐。明亮的D大调，透明的配器，木管柔和的音色，使人联想到美丽的自然风光和幸福美好的童年。

第三乐章，柔板，复三部曲式。其中包含了不同形象的鲜明对比。头尾的音乐明朗宁静，抒情而崇高，具有沉思冥想的夜曲意味。乐章中部气氛紧张，戏剧性因素不断增长，宣叙调风格的主题以其史诗性的气魄和乐队丰满的音

响，构成了交响曲中心的高潮。此处充满了悲剧的色彩，不时能听到悲哀的叹息声。它展示了一连串人民苦难的形象，谴责了战争给人们带来的灾难。

末乐章以缓慢的引子开始。由长笛和大管首先奏出来的亲切温柔的音乐，仿佛是在回忆往事。接着，第一乐章的基本主题以拉长的节奏，由弦乐重新奏出，它再次强调了这部交响曲的雄伟的史诗性和所表现的不屈不挠的斗争精神。随后音乐突然转换，恢复了快板的速度，在弦乐与圆号的伴奏音型下，单簧管奏出欢快活泼的主题，呈现出一派节日气氛。这里描绘了人群欢腾的舞蹈，模仿了放荡不羁的笑声，表达了无穷无尽的幽默。这一切充分体现了在艰难困苦的岁月里前苏联人民仍然充满着乐观主义的精神。

第六交响曲 (Symphony No.6) Op.111

作于1945—1947年。1947年10月11日首演于列宁格勒，由该城爱乐乐团演奏，穆拉文斯基指挥。在普罗科菲耶夫全部的交响曲中，这部作品以其戏剧性对比尖锐，主题材料丰富，音乐形象多样而著称。这和作品的创作背景有密切关系。它产生于前苏联伟大卫国战争结束不久的年代，其中明显地留下了战争的阴影，音乐呈现出宏伟史诗般的悲剧色彩。作品中将残暴与人性、悲切与英勇的形象并置在一起，形成鲜明的戏剧对比。交响曲既洋溢着俄罗斯民间旋律和苏维埃时代英雄进行曲的节奏，又显露出作曲家善于塑造多样化音乐形象的独特创作个性。交响曲的结构比较特殊，由三个乐章构成，每个乐章都贯穿了主题对比发展的奏鸣原则。

第一乐章，中庸的快板，降e小调，音乐具有强烈的戏剧性。步伐行进式的引子主题由小号和长号在低音区奏出，半音下行的低沉音调渲染了一种威严的气氛。接下去在小提琴与中提琴声部出现了一个温柔迷人的旋律，表现了一种聚精会神的抒情，令人联想到普罗科菲耶夫舞剧中的形象。这就是包含对比素材的主部主题。由两支双簧管平行八度奏出的副部主题，具有俄罗斯民歌的风格特征。严格的自然音体系，变换的节拍，非对称性的结构，大小调式的交替，这一切都和俄罗斯民间的悠长歌调一脉相承。音乐仿佛描绘了俄罗斯大地的自然风光，给人以清新之感。往下的结束部音乐突然激动起来，引子因素以乐队全奏的强烈音响突然闯入，掀起了感情的波澜。在展开部中，中提琴和英国管奏出了一个插入主题，它把气息宽广的旋律与进行曲的节奏融为一体，给人一种阴森可怕的印象。随后展开部以巨大篇幅发展主部主题，直到形成悲剧性的高潮。当音乐逐渐平息下来后，在降e小调上由圆号奏出副部

主题，形成了倒影再现部。在乐章尾声中再次出现展开部中插入的主题，音乐一度有所高涨。接着是主部主题再现并掀起了新的高潮，但不一会又低落下来，由钢琴和低音提琴的低沉的音型收尾。整个乐章既描写了敌对势力的威胁，又表现了人民悲愤激越的情绪，象征人们经历了苦难和斗争，对事态保持着警觉。

第二乐章，广板，降A大调。这是一幅充满阳光、爱情、理想、憧憬祖国美好未来的宏伟画卷，表现了人们面临生死考验时的崇高信念和情感。抒情史诗般的主题明朗和谐，形象完美。乐章两端是庄严宏伟的音乐，中心部分是带插部和倒影再现的奏鸣曲式。主部主题旋律悠长，伴有浪漫激情，由小提琴加小号演奏。副部主题在降E大调上陈述，性质宁静柔和，由圆号加大管演奏。展开部中出现进行曲的固定节奏，它和第一乐章的引子主题有联系，同时又预示了末乐章的音乐特征，接着是四支圆号以柔和的音色奏出了一个抒情主题，音乐令人感到亲切温暖。再现部中主、副部主题位置对调，结尾处重新出现引子庄严的音调。全曲集中对称的结构，突出了音乐明朗抒情的特色。

末乐章，快板，降E大调。与前面两乐章形成鲜明对照，这是一首朝气蓬勃、欢快热烈的乐曲，表现了节庆欢腾的场面，并充满幽默情趣。但是乐曲的尾声与第一乐章遥相呼应，重新爆发了尖锐而不可调和的冲突。因此，交响曲的末乐章实际上具有双重功能，它既有风俗性谐谑曲的段落，又有戏剧性终曲的部分，相当于一般四乐章交响套曲的后面两个乐章。

第七交响曲 (Symphony No.7) Op.131

作于1951—1952年。1952年10月11日在莫斯科工会圆柱大厅由全苏广播乐团首演，萨莫苏德指挥。这是普罗科菲耶夫的最后一部交响曲。作曲家最初的构想是写一部供少年儿童欣赏的不太复杂的交响曲，但是在创作过程中逐渐改变了原先的构想。最后完成的这部作品，除了个别片断流露出天真烂漫的儿童心理外，整体上已经是一部揭示苏维埃人丰富的精神世界，洋溢着青春热情的大型交响曲。在作曲家去世4年后(1957年)，这部交响曲荣获前苏联文艺的最高奖赏——列宁奖金。这是对普罗科菲耶夫艺术成就的高度评价和肯定。

《第七交响曲》既不同于史诗性的《第五交响曲》，也有别于戏剧性的《第六交响曲》，它属于普罗科菲耶夫抒情音乐的顶峰之作，是他的“天鹅之歌”。它集中了作曲家交响乐创作的优秀成果，是他一生艺术探索的高度

结晶。

第一乐章，中板，升c小调，奏鸣曲式。呈示部中包含了三个基本主题。在铜管加钢琴和竖琴齐声强奏升c小调主音之后，第一小提琴立即奏出了一支自然小调色彩的悠长旋律。紧接着，其他弦乐和木管的低声部衬腔汇合进来，一下子就显露了俄罗斯民歌的基本素质，同时又鲜明地体现了作曲家的个人音乐风格。接着，弦乐上出现流动的十六分音符的音型，它给如歌的旋律带来了一阵焦虑不安的情绪，这就是主部主题。然后，在第一、二小提琴声部伴奏音型背景下，由低音管乐和中低音弦乐奏出了音域宽广的副部主题。它和主部主题虽然不形成戏剧性冲突，但却构成了鲜明的对比，它以调性关系相距甚远的F大调明朗的色彩、丰满的配器和不断增长的力度，尽情抒怀，充满了自豪感。突然，出现了一个预料不到的主题，那清澈透明的木管音色、钟琴的有棱有角的提问式的动机，以及低音区大管和大提琴笨拙的对答，产生了一种天真和神秘的气氛，仿佛呈现出童话般的梦景，这就是结束部主题。以上三个基本主题在简短的展开部中用新的调性和配器进一步装点。在再现部中，主部主题有所压缩，副部主题移到降D大调，等于升C大调，表明主、副部主题变成同主音大小调关系，两者更接近、更统一。结束部主题除移动调性外，没有别的变化。乐章末尾以主部主题动机的回顾而结束。

第二乐章，小快板，F大调，这是一首别致的圆舞曲，综合了谐谑曲和抒情间奏曲的特征，其中包括了多种多样的形象和情绪的交替。时而威风凛凛，时而甜美抒情，时而幽默诙谐，时而悲伤忧郁。全曲由对称的五部结构组成。音乐具有俄罗斯生活气息，与格林卡、柴科夫斯基的优良传统一脉相承，同时又以大胆的调性并置和新颖的配器显露了现代作曲家的创作个性。

第三乐章，富有表情的行板，降A大调。节拍徐缓从容，由衷的旋律从弦乐中流出，洋溢着严肃、温存、善良的情思，使人联想起作曲家刻画过的一些形象，例如舞剧《罗密欧与朱丽叶》中仁慈的劳伦斯神父或歌剧《战争与和平》中喜爱沉思的安德列公爵。全曲用三部曲式写成，首尾部分的基本主题的反复陈述，贯穿了变奏发展的原则。中间部分带来一些新的特征，简朴的旋律令人想起儿童进行曲。

末乐章，活跃的快板，复三部曲式。这是一首欢快活泼、情趣横生的乐曲，显示了作曲家内心充满青春活力和乐观主义精神。开头喧闹的引子，就像一群胡蹦乱跳的孩子突然闯入。第一主题是一首独特的舞曲，其明朗的降D大调，弦乐弹跳的节奏，竖琴的滑音，勾画出滑稽可笑的形象。C大调上的第二

主题类似前苏联少先队进行曲或卡巴列夫斯基音乐创作中的青年形象。复三部曲式的中部也有两个主题，一个抒情如歌，另一个具有进行曲的特征。再现部重新恢复欢快活泼的场面。乐章的尾声插入了第一乐章的副部主题，配器更加丰满，形成全曲的高潮，就像一首光明幸福的赞歌。接着再次出现第一乐章结束部童话般的形象，使人产生一种返老还童的念头。作曲家为这部交响曲设计了两种结尾的方案，一种是停留在第一乐章结束部主题童年的梦幻中，另一种是再次出现欢乐的末乐章基本主题，在热烈欢腾的气氛中结束。两种结局各有千秋，随指挥家和乐队自由选择。

(黄晓和)

普 契 尼
(PUCCINI,Giacomo)

意大利歌剧作曲家。1858年12月23日生于意大利卢卡一个具有四代音乐传统的家庭，1924年11月29日卒于布鲁塞尔。普契尼早年在卢卡音乐学院学习，后到米兰音乐学院师从于篷切埃利·阿米卡雷(Ponchielli Amilcare,意大利作曲家)，并毕业于该院。

1893年，普契尼的第三部歌剧《玛侬·列斯科》(Manon Lescaut)于意大利都灵首演，从而一举成名。之后，他又创作了歌剧《艺术家的生涯》(La Boheme,1896)、《托斯卡》(Tosca,1900)、《蝴蝶夫人》(Madama Butterfly,1904)、《西方女郎》(La Fanciulla del West,1910)，三部独幕歌剧《外套》(1918)、《修女安杰丽卡》(Sour Angelica,1918)、《詹尼·斯基奇》(Cianni Schicchi,1918)以及未完成的《图兰多特》(Turandot,1926)等。

普契尼的歌剧创作受到19世纪70年代意大利真实主义文学思潮的影响。他所选取的题材多反映社会下层人民的生活，不加粉饰地反映社会问题，同情人民的痛苦，对封建主义和资本主义的罪恶有所批判。但是，又常常流露出对农村宗法社会瓦解的惋惜和悲观的情绪。

普契尼的歌剧旋律优美动人、通俗易懂，既流畅又细腻，达到了抒情性和戏剧性的完美的结合。在歌剧中，声乐占主导的地位，器乐加以衬托、补充，收到了与声乐部分相得益彰、水乳交融的效果。音乐的和声语言仍为大小调功能体系，但却时而出现新颖的和声音响及大胆的功能关系的处理。

普契尼是意大利继威尔弟之后的最重要的歌剧作曲家。

艺术家的生涯 (La Boheme) 四幕歌剧

作于1896年。《艺术家的生涯》又名《波希米亚人》或《绣花女》。由朱塞佩·贾科萨(G·Giacosa)与路易吉·伊利卡(L·Illica)根据法国小说家缪尔若(H·Murger)的小说《波希米亚人的生活情景》写成文学剧本,普契尼将其改编成歌剧。1896年由托斯卡尼尼指挥,首演于意大利都灵。

歌剧展示出法国巴黎贫苦的拉丁街区。在一间阁楼上住着四个好朋友:诗人鲁道尔夫、音乐家绍纳尔德、画家玛切洛、哲学家柯林。他们虽然物质生活贫困,但却互爱互助、愉快乐观。

青年女工咪咪到阁楼借火,与诗人鲁道尔夫相遇并相恋;青年女工缪赛塔和以前的恋人、画家玛切洛分手后又重归于好。后来,两对恋人各因不同的原因而分离。诗人和画家思念着他们的爱人,一个是温柔的咪咪,一个是热情的缪赛塔。最后,当四位好友聚会时,缪赛塔奔来说咪咪病重。患严重肺病的咪咪未及接受朋友们的帮助,便逝于鲁道尔夫的怀抱中。

《艺术家的生涯》的音乐抒情流畅,刻画人物细致入微。其中,绣花女工咪咪的咏叹调《人们都叫我咪咪》表现了一个美丽纯洁的少女清贫的生活和对幸福生活的憧憬。音乐优美、真挚、深情;鲁道尔夫的咏叹调《冰凉的小手》表现了诗人对咪咪的同情、赞美和爱情,音乐具有诗人般的热情。这两首咏叹调是男、女高音演唱的保留曲目,成为世界歌剧宝库的珍品。

全剧演出约1小时14分钟。

托斯卡 (Tosca) 三幕歌剧

作于1900年。《托斯卡》由朱塞佩·贾科萨和路易吉·伊利卡根据萨尔杜(V·Sardou)的剧本改编。1900年首演于罗马。

剧情的时代背景为1800年的罗马。画家马里奥·卡瓦拉多西正在教堂作画。政治犯安杰洛蒂逃至教堂,恰遇老朋友卡瓦拉多西。安杰洛蒂请求画家帮助他,画家把他藏到自己家中。

事情败露,警察总监斯卡皮亚逮捕了画家。女演员托斯卡不忍目睹恋人卡瓦拉多西遭受酷刑,被迫说出了安杰洛蒂的藏匿之处,并恳求斯卡皮亚释放画家。阴险狡诈的斯卡皮亚提出,如托斯卡委身于他,则可对画家实行假枪决。托斯卡假意应允之后,刺死了警察总监。

当托斯卡发现，所谓假枪决不过是一场骗局，卡瓦拉多西真的被处死。这时，警察也前来逮捕刺杀了斯卡皮亚的托斯卡。托斯卡从高墙一跃而下，饮恨身亡。

《托斯卡》的音乐着意刻画人物的性格，注重气氛的渲染，非常富于戏剧性，有着强烈的艺术感染力。剧中托斯卡的咏叹调《为艺术，为爱情》揭示出内心的矛盾和痛苦心情;卡瓦拉多西的咏叹调《星光灿烂》表现了画家对托斯卡热烈的爱情以及对生命的无限眷恋。《托斯卡》是至今上演不衰的世界著名歌剧之一。

蝴蝶夫人 (Madama Butterfly) 三幕歌剧

作于1904年。《蝴蝶夫人》由路易吉·伊利卡和朱塞佩·贾科萨根据美国剧作家贝拉斯科(D·Belasco1854—1931)的脚本改编，贝拉斯科的脚本则取材于美国作家朗(John Luther Long 1861—1927)的同名小说。1904年2月17日首演于意大利米兰斯卡拉剧院。

故事发生在日本长崎岛。日本艺妓巧巧桑(即蝴蝶夫人)深深地爱上了美国海军上尉平克尔顿，并与他结婚。在平克尔顿回国3年期间，巧巧桑忠贞不渝，拒绝了有钱的山鸟亲王的求婚，带着和平克尔顿生的孩子，苦苦地盼望丈夫的归来。

当美国军舰再次开进港口，平克尔顿归来之时，巧巧桑面对着残酷的现实：丈夫遗弃了她，另娶了美国新娘，并要带走巧巧桑的孩子。巧巧桑悲恸、绝望，拔剑自刎，结束了年轻的生命。

《蝴蝶夫人》原是独幕歌剧，由于首演的效果较差，普契尼便将歌剧修改成两幕。其中第二幕的两场即为现在演出剧本的第二幕和第三幕。修改后的歌剧仍在米兰上演，由托斯卡尼尼指挥，获得很大的成功，从此成为世界著名歌剧的保留剧目。

《蝴蝶夫人》仍沿袭了普契尼典型的意大利抒情风格，但却在音乐中融以东方色彩和日本韵味。歌剧中女主人公巧巧桑的著名咏叹调《晴朗的一天》细致入微地刻画了巧巧桑的纯洁和真挚的情感以及对爱情的热烈的向往。这首咏叹调旋律非常流畅优美、跌宕起伏、清丽婉转，深深地打动着听众的心。

(张　弦)

瞿 小 松
(QU Xiaosong)

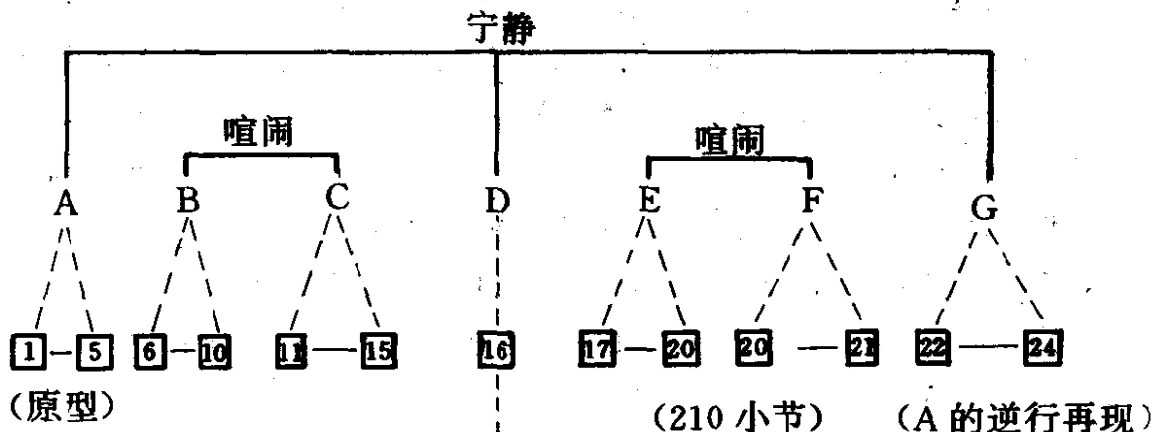
中国作曲家。1952年9月生于贵州省贵阳市。初中毕业后到苗汉杂居的黔东南山区务农，历时5年，深受民间艺术的陶冶。1972年(20岁)开始学习音乐，后以小提琴演奏员身分进入贵阳市京剧团，担任京剧音乐伴奏。在进行艺术实践的同时，进一步加强作曲技术理论的自修。1978年入中央音乐学院作曲系，师从作曲家杜鸣心。在校学习期间，于1983年以《山歌》(大提琴与乐队)获美国齐尔品协会作曲比赛一等奖(同获此荣誉的还有叶小钢、许舒亚)，以《山之女》(小提琴与乐队)获中央音乐学院作曲比赛第一名。1983年毕业后留校任教。1985年7月，他的大提琴独奏《狂想曲》获全国第四届音乐作品评奖活动的三等奖;1986年8月，他的《第一交响乐》获首届中国唱片奖的一等奖。他于1986年4月19日和1988年7月31日两度在北京音乐厅举行个人交响作品音乐会。其主要作品有: 小提琴与乐队《山之女》、交响组曲《山与土风》、弦乐交响乐、小提琴与钢琴《谷》、打击乐协奏曲、第一大提琴协奏曲、混合室内乐《Mong Dong》、第一交响曲、情唱剧《大劈棺》、管乐协奏曲《神曲》等，还为《青春祭》、《盗马贼》、《野人》等多部电影、话剧、舞剧、电视剧、广播剧等写作音乐。他的作品除在国内演奏、发表外，尚在美国、英国、荷兰、前苏联、台湾、香港等地上演，获得广泛好评。他的作品雄劲、豪放、充满跃动的活力及粗犷的山野气息，大幅度的音响涨落、斑烂奇妙的色彩组合，是他作品突出的特征，这与他丰富的生活经历及对自然、质朴的民间艺术的崇尚有密切的关系。他有广泛的兴趣和爱好，1985年春和1986年春，他曾在中央音乐学院和北京音乐厅画廊两次举办个人绘画展览。此外，他还是一位颇有修养的摄影爱好者，为他足迹所至的西藏高原和异国他乡拍下了许多富于艺术趣味的影作。1989年春，他以访问学者身份去美国纽约进行艺术考察和深造。

(MONG DONG) ——为混合室内乐队而作

完成于1984年5月。1986年4月19日在北京音乐厅“瞿小松交响作品音乐会”上首次公演(公演前有电影音乐录音)，由中央乐团、中央音乐学院混合室内乐队演奏，邵恩指挥。这部单乐章作品，原是为动画片《悍牛与牧童》(陈三伟导演)写的音乐，与电影分离后，便成为一部独立、完整的纯音乐作品。乐队

编制是中西乐器及人声的混合，包括短笛2、双簧管1、钢琴1、小提琴6、中提琴4、大提琴4，中国乐器埙、琵琶、三弦、独弦琴各1，男声(低音)1、兼唱男女声众，以及中国锣、大锣、小锣、风锣、深波、定音鼓、小堂鼓、排鼓、铃鼓、钹、大钹、小钹、梆子、三角铁、铃等打击乐器。

这部演奏时间约11分钟的作品，依据音乐材料的组合、变化、发展，音响的起伏，织体的疏密，色彩的对比，可分为七个段落。第七段的主要音乐材料是第一段的逆行再现，因此，此曲的结构可视为带再现意义的拱形多段体。其结构图式如下(方块数字为总谱上的排练段落标记)：



如图所示，作品的结构以D段(16)为中轴，两侧呈反射对称状，整体结构平衡。乐曲以人声清唱开始，演唱者对着打开琴盖的三角钢琴的共鸣箱，让声音产生混响反射，飘送给听众。人声无唱词，汉字的拼音字母是发音的依据，没有实质性的语义，这与作品的标题《MONG DONG》一样，有音无义(作曲者曾一再强调，《MONG DONG》并不代表汉字“懵懂”的词义)。人声先用假声发音，节拍自由，接近生活化语调，充满滑音、装饰音和非十二平均律的微升微降(也称$\frac{3}{4}$音或$\frac{1}{4}$音)音。然而，这些音调、语态、句式却明显地体现出与中国西南部(作者家乡)偏远山区的民众方言及民间生活有密切的联系。朴实的、具有主题材料意义的五声音调，配以“bia li gong a”的语音，在多次反复中渐弱渐慢，收束了这段假声清唱。人声换用喃喃的真声时，弹拨乐器、琵琶和三弦以突出的音色相随，然后开始展示A段的中心部分。这个部分由短笛唱“主角”，旋律线条上下来回作七度或九度的大跳，实质却是二度音程的八度移位。第一短笛怡然自得地单独“亮相”后，加入第二短笛和双簧管，它们的音调由小二度、增四(减五)度和纯五度构成，三个声部错落有致，形成良好的对位关系。这整段音乐的背景由三对铃和用金属棍、金属刷演奏的吊钹发出

的音响构成。它们交错进入，节奏松散、自由、无节拍、无重音，循环反复，直到变换出新的音乐段落。B段转为快板，采用变奏手法，弦乐利用空弦和环绕空弦邻近半音的快速音型，颇具动力，梆子和排鼓与之对应，弦乐改为纯五度双音的远程跳动，棱角分明，粗犷有力。在密集的鼓声中，小提琴、中提琴、大提琴被安排为三声部的节奏对位，它们以小提琴最低的空弦音g为中点，“分岔”出g的微升音与微降音，三个声部在各自定位的音高上作不同节奏组合的同音反复，相互交错、填补。上述这些基本材料的变化、发展，构成了B段。人声的加入，标志C段的开始。这里的人声不是长呼吸句式的吟唱，而是真假声交替的短声吆喝、呼叫。大小钹的闷击、磋磨，排鼓的敲打，弦乐群的琴马后演奏和弓杆击弦，弹拨乐的上挑下滑，及第一短笛连续吹奏的五声音调，全都交织在一起。喧腾、热烈的音流戛然断开后，乐曲进入D段。在一片静寂中，飘出独弦琴(京族的一种民间乐器)悠扬、深远、纤细的声音，苍凉的陶埙淡淡地与之应和，风锣和深波作轻声点缀。之后，音响陡然跌入低谷，独唱的人声也停止了声带振动，发出“yo yo yo yo”的气声，充满神秘感，这是一个宁静、美妙的世界，虽然短暂，但却耐人寻味。从全曲的结构看，这里是一个中间点。接着，音乐进入E段，开始音乐结构(材料、情绪、速度等)的逆向折返。

E与F是一气呵成的两个快板段落，其间由独奏的定音鼓(一小节一个音)和渐次加入的闷击小钹连通。三声部弦乐重现B段的节奏对位，只不过中心音较B段移高了三全音(由G移至升C)，升高$\frac{1}{4}$的C音和升高$\frac{3}{4}$的C音与居中的升C音扭作一团，发出粗糙的音响。三部木管的模仿式节奏对位在声部顺序上反其道而行之，由低至高替代了原来的由高至低(对比63小节与235小节)。人声由远而近，气声变成了喊叫声，乐手们一边演奏乐器，一边呼喊，人声、乐器声、打击乐声交织在一起。“duan dao qi”音节不断重复，加剧了音乐紧张、急促的气氛。金属刷在钢琴弦上的连续刮奏，弦乐、弹拨乐共鸣箱的自由拍打，以及打击乐对鼓面、鼓边、鼓棒的自由敲击，汇集成一片混沌、嘈杂的音响。在乐队震音的支持下，人声(独唱及兼唱者)一齐以“ou”音呼叫，钢琴演奏者双肘压键，音乐达到高潮。

最后一个段落(G)是第一段(A)非严格的逆行再现，慢速。独奏大提琴低音区的纯五度长音单纯而安详，胀得很满的音响倾刻间跌入低谷，留下大片空白，音乐重又回复宁静。节奏自由、松散，无节拍、无重音的铃声响起，人声喃喃地用“ya xi ya hong”的真声唱出柔美的五声音调。两支短笛加双簧管的三声部对位在原高度上逆行陈述之后，余下唱“主角”的独奏短笛，由尾至

首再现那充满八度移位的、形同不规则锯齿型的跳动旋律，重又勾起人们对乐曲首部的记忆。埙以其独特的音色接在独奏短笛之后，巧妙地将曲首人声清唱中的一个连续反复的五声音调作逆行处理，朦胧而又深远。最后，第一、二女高音，男高音和男低音在铃声的延音上叠合，他们分别用假声、气声和轻声演唱，各自独立而又相互交错的节奏型使他们形成良好的声部对位关系。其中，气息悠长的第一女高音不断反复的小三度音调柔美地飘散在上方，成为整首乐曲绕梁的余音。

作曲家自己曾表露，这部作品的创作，深受云南沧源县原始崖壁画的影响，他"试图追求一种原始的境界"，"体现原始人类同自然浑然无间的宁静"。他认为：随着人类"文明的发展，人与自然的关系越来越疏远了"，因此，他希望通过这部作品，表达他"在人类与大自然之间，重建和谐协调关系"的愿望。

第一交响乐——献给1986年我的朋友们

作于1986年初春。同年4月19日在北京音乐厅首演，中央乐团交响乐队演奏，邵恩指挥。

自1983年起，瞿小松的作品连续在国内外演奏、获奖，逐渐成为一位引人注目的青年作曲家。除纯音乐创作外，他还涉足电影、话剧、舞剧、美术、摄影等领域，与一批在各个艺术门类中崭露头角的青年作家、导演、戏剧家、摄影家和记者建立了密切的合作关系。这些在中华人民共和国成立前后诞生的同龄人，在求学与事业成长的道路上有着相近的经历。1985年底至1986年初，这批朋友极力怂恿他举行个人作品音乐会，并为音乐会的举行而策划、出力，给他以热情的支持和许多实际的帮助。因此，作者将这部在音乐会前夕完成的新作，题献给这批朋友。

作品由两个乐章组成，第一乐章是广板，第二乐章是快板。两乐章在演奏时间上基本接近(各为11—12分钟)。乐队采用三管制的常规编制。

第一乐章以一个主题核心贯穿始终，它综合了自由变奏及拱形再现的结构原则。其主题核心是一个大二度音程，在乐曲一开始的钟琴独奏中便固执地反复，即给人以鲜明的印象。接着，木管组和木琴在小字三组的e音上依照声部顺序，以长音的形式渐次进入，音响的力度和音质的厚度随着声部的层层叠加而增长，从*ppp*一直扩展到*fff*。力度到达高点后逐渐回落，余下弦乐群分布在不同八度的E音上，木管和铜管则铺撒出密集的小二度音丛。于是，单

个长音的混合音色即刻发生变化，然后停掉铜管，减弱音量，这一带有引子性质的音乐段落便结束了。紧接其后，是两支大管和一支低音大管的八度齐奏，确切地说，这是第一乐章基本主题的完整呈示。拉长了时值的大二度核心音调徐缓而凝重，它由低渐高地在G A B #C #D #F #G 间相邻的大二度梯级上“爬行”。有时，大二度突然跳跃为大九度或小七度，打破平稳的旋律线，推动力度的起伏。

这一基本主题以“单线”“平涂”的笔法呈示后，接下来的四个音乐段落(总谱排练号[3]→[7])是基本主题的自由变奏和贯穿发展。所使用的音乐材料可以分作三种类型:①基本主题——以大二度音程为主的核心音调;②用复合音色奏出的单个音的长音持续;③以前长后短的三连音节奏型为特征、不断运动的旋律线条。第①、②类音乐材料在前面的音乐段落(引子与主题)已明确呈示，第③类音乐材料是在[3]以后才逐渐加入进来的，它那富有特色的节奏型和泛调性音调是第二乐章主题的先现。这三类音乐材料在不同的音乐段落中作不同的配器组合。不管乐队织体如何复杂，三类音乐材料的发展脉络始终清晰可辨，音乐循此线索逻辑化展开，乐队音响在这块天地里大幅度地升降。当木管和弦乐又归到e的单音时，原由大管、低音大管奏出的基本主题换由大提琴、低音提琴在相同的音区同样以八度齐奏形式完整再现，在它们的上方，高高地飘着第一小提琴最高把位e音的自然泛音，音乐织体极度单纯。最后，钟琴轻轻响起，逆行再现曲首独奏的主题核心音调，完满地结束了第一乐章。

第二乐章是一首长达200多小节的大型赋格曲。主题呈示前有十四小节引子，弦乐群的强奏和弦是密集的半音音块，其外形是分部演奏的五音组或四音组的全音音列片断，不同音列片断间作半音交叉，形成重浊的音块。连续下弓演奏的、不断反复的大二度音调，由于不同谱台间上下行的逆向冲撞，音响也格外厚密。打击乐加钢琴与弦乐群呼应、对峙，填充了弦乐群休止的空间。四支圆号与两支小号短促的单音点带来抑扬顿挫的生气，增加了音乐的生动性。赋格主题([1])由中低音弦乐八度齐奏呈示，这个长达8小节的主题与一般赋格主题在写法上有极大的不同：首先，在$\frac{4}{4}$节拍中，它只用了一种节奏型，即第一乐章已出现过的前长后短的三连音，一贯到底。其次，相邻音级间，以大、小二度为基本音程，在一个开放的调域中固执地运动，其运动形态大部呈上行锯齿状或下行锯齿状。有时，二度转位为七度，便出现棱角鲜明的大跳，异峰突起，打破级进的惯性，使音乐主题更有锐气与活力。主题单独呈示

后(②第25小节弱起)，由第一、二小提琴在主题的上方五度采用八度齐奏形式作答题，中提琴与大提琴奏出舒展的对题，对题是主题二度级进材料在时值上的扩大模仿。从③到⑦，赋格主题分别在不同乐器组出现，连同前面叙述过的主题和第一答题，在这一完整的呈示部中，主题一共出现了6次，每次出现时，其首音的高度分别为C、G、♭B、♭G、♭G、♯F，既留有传统赋格曲五度开展的印记，又不被传统调性框架所束缚。它们的对题，均毫无例外地以主题的二度音调为材料，或作时值的扩大，或作四分音符或八分音符的均衡流动。音乐材料的同一性，使主题与多重对题浑然一体，节奏上的交错却使主题的三连音节奏型得以凸现。

当主题第六次呈示(大管和低音大管齐奏，⑦)后，长笛吹出一句优美的五声音调，自由而潇洒。两支小号平行四度重复，四支圆号密集和应式地紧接模仿，预示着向新的音乐段落过渡。

第⑨—⑪(第114—179小节)是这首大赋格的展开部，首先在木管组依大管—单簧管—双簧管—长笛的顺序，由低至高作四声部(第二、三、四声部附有同类乐器小二度平行的旋律加厚层)的紧接模仿，其材料是在一声延长后接以赋格主题锯齿状下行的连环二度音调。接着，铜管和弦乐组按复调思维逐渐加入，形成乐队的全奏，主题的三连音节奏型化为高音木管十六分音符的“双吐”和弦乐的颤弓。主题在呈示部中蕴积的力量在这个段落爆发、释放。作为整首交响曲音调核心的二度音程不论乐队织体多么复杂，都无处不在，充分展示了主导音程的结构力量。当音乐到达高潮后，赋格主题在中低音弦乐声部完整再现，乐曲进入再现部(⑫，第180小节起)。

再现部(⑫—⑰，第180—248小节)在音乐处理上有三个特点：1.赋格主题依然有6次进入，其首音分别是：D、A、C、♭A、♭A、♭A，正好比呈示部的每次进入移高了一个大二度。2.答题与主题间作了密接和应的安排。3.主题第五次再现后，钟琴和打击乐组交接，第一乐章首部钟琴独奏的引子音调在这里重现，使两乐章的音乐材料遥相呼应。⑱起(第249小节)转为快板，这是本乐章的尾声。它的音乐材料取自第一乐章，跨越10多小节的e长音仍以单音形式出现，音量的强弱，质感的厚薄，色调的浓淡，全在乐器的进退增减中呈现出来。第一乐章徐缓而凝重的核心主题，在低音铜管(后加入低音木管和低音提琴)中隐现，音响宏大，色彩绚丽，再度涌起激情的浪花。最后，作曲家以他习惯的笔法，将强烈的音响断然截去，仅余下部分弦乐轻细的单音e^1，造成大幅度的力度反差。接着，弦乐和木管、铜管逐渐加入，全乐队齐奏小字一组的e音，一个

来势迅猛的渐强，将乐队音响从p发展到sf。在这个力度的高点上，所有管乐全部休止，而弦乐采用细分部的方式(第一提琴分为七部，第二提琴分为六部，中、大提琴各分为五部)，将全音阶的两组音列分别交付给不同的声部。表面看来，同组弦乐不同谱台间都相距大二度，但实质上，由于相距半音的两组全音列的拼合，弦乐群的整体音响是一片密集的十二个半音组成的音块。在这片绵密的音响背景上，定音鼓(敲E音)与钹在强拍和次强拍上作11下重重的闷击，有力地结束了全曲。

这部形式独特的交响曲，结构完整，富有逻辑性，音乐材料高度统一，二度音程的连环和不均等的三连音节奏型贯穿全曲，使一代热血涌动的青年为理想和使命而艰苦奋斗的音乐内涵得到充分的表达。

此曲1986年8月在上海“中国唱片奖”(交响作品部分)评选中获一等奖。

(王安国)

拉赫玛尼诺夫
(RAKHMANINOV,Sergey Vassilievich)

俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家。1873年4月2日生于诺夫戈罗德省奥涅格村一个贵族家庭，1943年3月28日卒于美国洛杉矶。童年时代在音乐环境中度过。4岁开始学习钢琴，10岁时进彼得堡音乐学院。1889年进入莫斯科音乐学院，1891年毕业于该院钢琴系，次年又毕业于作曲系，并以独幕歌剧《阿列科》获金质奖。从此，拉赫玛尼诺夫开始了作曲家的生涯，同时亦常以出色的钢琴家和指挥家的身份，出现于音乐会上。

1892年9月首次公演其钢琴曲《升c小调前奏曲》，引起人们普遍的关注。1897年，他的《第一交响曲》(1895年写成)首演失败，使他精神极度彷徨沮丧，创作陷入低潮。他开始教授音乐课，还应聘为莫斯科一家私营歌剧院的助理指挥。精神病医生达尔帮他恢复了对事业和生活的信心。1900—1901年，他完成了《c小调第二钢琴协奏曲》(题献达尔)，这标志着他创作繁荣时期的到来。1905年革命时期任莫斯科大剧院指挥。1906年11月，全家迁居德累斯顿。1917年十月革命后迁居美国。

他大部分作品是在十月革命以前写成的。包括两部交响曲、三部钢琴协奏曲、三部歌剧、交响诗、康塔塔、以及大量的浪漫曲和钢琴曲。代表作品是《死亡岛》、《c小调第二钢琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》、《钟声》及《e小调第二交响曲》等。他早年的作品以抒情性为主，具有俄罗斯民歌般宽广的旋律和丰富的和声语言。以后的作品常常出现象征死亡的主题，即引用中世纪天主教歌调《愤怒的日子》("Dies irae")，以体现一种命定不可避免的结局之思想。

拉赫玛尼诺夫深受柴科夫斯基的影响，音乐中常常具有幻想和悲剧性的哀伤等因素;其深刻的抒情性和戏剧性也使他的作品接近柴科夫斯基。所不同的是，他的作品内容更多地是抒发个人内在的精神体验，形象鲜明，表现强烈，十分动人且富于诗意。尽管大部分的作品作于20世纪，但却坚持19世纪音乐风格。

c小调第二钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.2) Op.18

作于1900—1901年，这是他四首钢琴协奏曲中，具有代表性的两首(包括

第三钢琴协奏曲)之一。

当他经历《第一交响曲》演出失败，又重新产生创作冲动时，这首充满欢乐情绪的作品便完成了。其明朗、温柔的色彩、与他后来作品充满的死亡恐怖，有着明显的不同。

第一乐章，中速，c小调，$\frac{2}{2}$拍，奏鸣曲式。乐曲从一段钢琴演奏的简短引子开始，八个和弦，每敲一下，内声部都产生微妙细小的变化，音响从倍弱发展到倍强，像沉闷的钟声一般。接着，在钢琴琶音的背景上，弦乐器与单簧管以宽广的幅度呈示出堂皇的第一主题。这一歌唱性的主题虽不是俄罗斯民歌的直接引用，却同俄罗斯音乐有密切的联系。之后，在中提琴的引导下，钢琴奏出了抒情明朗的第二主题，旋律动人，充满了温柔、热情以及对未来的憧憬。这一抒情性的主题在第一乐章起到相当重要的作用。

展开部，气势雄伟，先由木管和中提琴奏出第一主题的变形，然后钢琴加入，不久，单簧管和中提琴奏出第二主题素材。之后，两个主题加强了力度，钢琴声部充满魄力，但这仅仅是乐队的一部分而已。

再现部，钢琴与乐队的第一主题交织在一起，具有胜利狂欢的进行曲特征和更强的色彩性。第二主题在弦乐器颤音的背景下由法国号奏出，音调委婉、温暖。最后，第一主题动机爆发出新的力量，进入激烈急速的尾奏。

第二乐章，慢板，E大调，$\frac{4}{4}$拍，三段体。乐曲开始，带弱音器的弦乐器奏出悠缓流畅的和弦。随后，钢琴奏出从容不迫的音型，长笛吹出柔和的、有些伤感的主题。

中段速度略为加快，钢琴奏出开始主题派生出的中段主题，大管与之对立，好似一首轻松诙谐的练习曲。

接着，小提琴再现优美的基本主题，这紧缩再现后，音乐以一个宁静安详的尾声结束此乐章。

第三乐章，诙谐的快板，c小调，$\frac{2}{2}$拍，自由的奏鸣曲式。这是一首快速、情绪欢腾的终曲。弦乐器悄悄地进入，敏捷的断奏具有拉赫玛尼诺夫典型的节奏特征。这一乐章两个主题对置，第一主题充满活力生机，简洁有力，节奏丰富，具有男性气质;第二主题甜美柔和，富于宽广的抒情特点。

发展部以第一主题为基础，通过变形的处理，决断有力，赋格形式加以发展。此后是两个主题的充分展开。

再现部，第一主题稍稍露面，便再现第二主题，音乐保持着抒情与狂喜的特征，速度加快。最后，音乐成为明亮、庄严辉煌的颂歌，以饱满的、排山倒海

的气势结束全曲。

e小调第二交响曲 (Symphony No.2) Op.27

1907年初完稿。1908年初首演于彼得堡玛丽亚剧院。不久，由作曲家亲自指挥在莫斯科音乐院大厅第二次公演。全曲演奏约47分钟。

这部交响曲构思严谨，充满自信，其基本思想内容是同僵化拘谨的精神状态抗争，音乐具有19世纪末20世纪初俄国音乐的特征。

第一乐章，广板(Largo)——中庸的快板(Allegro Moderato)，e小调，奏鸣曲式。乐章从慢速度的戏剧性引子开始。由此引出第一主题。这是一个宽广的歌唱性旋律，优美热情但有些紧张。接着，音乐逐渐转为明朗，木管用G大调柔和地唱出第二主题，它抒情、平和、流畅，管弦乐渲染出一种孤寂和悲哀的情调。

展开部，引子动机同第一主题音调结合在一起，具有不安的性质。音乐经过不断发展，进入再现部。

再现部，将第一、二主题再现，最后以沮丧阴郁引子的再度出现而结束。

第二乐章，很快的快板(Allegro molto)，a小调，诙谐曲风格，复三部曲式。这是整首交响曲最出类拔萃的一章。圆号奏出粗犷的主题，然后交给弦乐器。乐曲转为中板，用小提琴唱出柔和优美的曲调。接着，诙谐曲性质的中段以对位方式进行。最后，诙谐曲基本主题与引子音调结合在一起结束了本乐章。

第三乐章，柔板(Adagio)，A大调。这是一幅明朗、富于诗意的图画，也是两个快速乐章之间的抒情的间奏曲。首先，小提琴以斯拉夫风格奏出优美流畅的旋律。接着，单簧管唱出悠闲的曲调。速度稍加快后，第一乐章引子的一些音调闯入，但它失去了原有的力量，与如歌的旋律揉合在一起。乐章结束在宽广的音调之中。

第四乐章，活泼的快板(Allegro vivace)，E大调。第一主题雄浑有力、劲头十足。这一主题反复后，出现这一乐章居主导地位的第二主题，它抒情、明朗而感人。

乐曲展开部不长，以展开第一主题为主。第二主题冲向最高潮后，以第一主题的节奏为中心，辉煌地结束了全曲。

《e小调第二交响曲》是拉赫玛尼诺夫创作高峰时期的作品，其笔法复杂多变，结构严谨，体现出作曲家独特的音乐风格。

死亡岛 (The Isle of the Dead) 交响诗 Op.29

这首具有印象主义特色的、由复三部曲式和变奏原则结合而成的交响诗，于1909年写于德累斯顿，在莫斯科初演后，经过大的修改才最终定稿。

拉赫玛尼诺夫曾在巴黎看到瑞士著名象征派画家勃克林(Arnold Böklin,1827—1901)所作的一幅题为《死亡岛》的图画，这幅充满阴森色彩的画，激发了他的创作灵感。画面描绘了那不勒斯湾北部的孤独的庞沙岛群(Ponza Islands)。在平静的海的中央，有一个如同坟墓的孤岛，暗绿色的悬崖峭壁;海面上有条载着棺材的小船，由白衣人缓缓驶向孤岛。拉赫玛尼诺夫以此作为题材，写出了交响诗《死亡岛》，用以宣泄他内心的矛盾与痛苦。

乐曲第一部分是两个主要主题的呈示、变奏和展开。第一主题描写大海，这是五拍子的、具有摇曳特征的音乐，宛如海波在浓云下面微微地起伏，勾勒出孤岛死一般的寂静。

第二主题由小提琴奏出，有一种空旷、悲凉的情绪，刻画出孤岛阴森恐怖的气氛。接着，双簧管奏出一个类似的曲调，圆号则以同样哀怨的曲调相合。乐曲逐步被推向一个小高潮，又返回大海的主题。这段音乐似乎有些印象派音乐特征，但它那五拍子的统一而均匀的节拍以及它的旋律、和声、音色，仍具有俄罗斯民间艺术的传统。

第二部分是一个抒情的段落，它的主题柔美、恬静而温暖，似对美好生活的渴望与憧憬。这一主题经两次变奏与发展，情绪变得高涨，性格则刚强与坚韧起来。突然，它被一些凶兆的和弦打断，在短暂的弱奏颤音之后，传来单簧管和第二小提琴演奏中世纪代表葬礼的歌调《愤怒的日子》，它代表死神的形象，也体现一种固执的意念。节奏渐渐紧密，钢琴奏出扣人心弦的和弦伴奏音型。乐曲达到高潮。以后，双簧管领先回顾第二部分那柔美的主题，温柔而又伤感。

尾声，音乐又重现海浪冲刷死寂的孤岛的形象，这悲凉的音调由小提琴在高音区奏出，《愤怒的日子》音调再次出现，只是音调逐渐减弱。沉重的思索和悲剧性的体验终于为关于永恒的思想所取代，整个乐曲在微弱的海的动荡中结束。

第三钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.3) Op.30

1907年，拉赫玛尼诺夫在德国的德累斯顿着手写这首协奏曲，1909年完

成。在这一年，他曾去美国旅行演出。按他的说法，这首作品是特别为美国而作的。1910年11月28日，作品由拉赫玛尼诺夫亲自演奏钢琴，凡尔特·丹姆洛希(Warter Damrosch 1862—1950)指挥纽约交响乐团首演，题献给钢琴家约瑟夫·霍夫曼(Josef Hofman 1876—1957)。全曲演奏约35分钟。

第一乐章，不太快的快板(Allegro ma non Tanto)，d小调，$\frac{4}{4}$拍，自由的奏鸣曲式。第一主题气息宽广，富有歌唱性。它平和、自由、流畅、绵延不断，由独奏钢琴奏出，与活跃的乐队伴奏组成一个复杂的音乐形象。不久，主题移到乐队，钢琴则由琶音发展为装饰性的音型，简单明了，完全是古典式的。

第二主题处于从属地位。它节奏朴素，在某种程度上可以说是派生于第一主题。

发展部以第一主题为基础，在各种调性中变化。不安的因素不断增强，乐队中严峻有力的和弦好像在同钢琴上的激昂、愤怒的反抗般的和弦相搏斗，乐曲达到一个悲剧性的高潮。在这之后，乐曲再度回到温柔的音乐中，并进入华彩乐段。

再现部的出现实际上并不像再现部——没有第二主题，而类似一段尾声。

第二乐章，间奏曲，柔板(Adagio)，A大调，$\frac{3}{4}$拍，变奏曲式的三段体。乐章的基本主题首先用乐队陈述，然后再由双簧管奏出一支悠缓、沉思和忧郁的旋律。这一主题经几次变奏之后，钢琴进入，音乐变得不安和悲壮。乐章中段，钢琴左手展开半音阶型的滑奏，右手出现强有力的和弦音型，乐队则奏出一支典雅的圆舞曲旋律。

乐章最后一段，基本主题又由乐队奏出，呈现出田园般甜美、略带伤感的色彩。最后钢琴突然以豪迈的乐句奏出尾声。

末乐章(Finale)，$\frac{2}{2}$拍，d小调，奏鸣曲式。第一主题昂扬、欢乐、气势猛烈。之后，乐曲再度发展，速度更快，出现切分节奏向前推进。

乐章第二主题是一个G大调的热情洋溢的歌唱性旋律。这一主题发展变化后，便转向快板(Allegro molto)的快速音群。

展开部，降E大调，$\frac{4}{4}$拍开始，采用了第一乐章的基本主题(首先是第二主题)。乐曲活泼并逐渐加快。转$\frac{3}{2}$拍后，高音区的音响和逐渐激化的和声，使音乐带有幻想性诙谐曲色彩；接着出现第一乐章第一主题，音乐变为广板，钢琴具有抒情性的特色。

再现部音乐坚定，进行曲风格的第一主题从远处越来越清晰地传来。第

二主题用F大调奏出，依然那么流畅，但更加热情。尾声是D大调，$\frac{6}{4}$拍，最活板(Vivacissimo)。钢琴上的第二主题变成豪迈的曲调，最后以不可阻挡的力量达到最高潮，全曲结束。

钢琴前奏曲集 (Preludes for piano) Op.32

这个包括十三首前奏曲的钢琴曲集，是拉赫玛尼诺夫在1910年秋天完成的。这些曲子虽仍然可属浪漫派性质的作品，但也深受近现代作曲手法的影响，显示出20世纪音乐的某些因素。

第一首，C大调，活泼的快板(Allegro vivace)。这首不长的曲子以三连音作为主要音型，半音阶的进行为其特色，但和弦却具有全音阶性质。有少许朦胧之感，但钢琴织体还是清晰的。因此许多人认为这是受德彪西影响所致。

第二首，降b小调，小快板(Alegretto)。以$\frac{9}{8}$和$\frac{12}{8}$交替的复拍子的节奏的主题，给人一种淡淡的幽静之感。对这一主题进行的各种变化发展构成了全曲。曲中以不同速度追求不同音色的手法，在本曲集中是常用的手法。

第三首，E大调，活泼的快板(Allegro vivace)。乐曲一开始就以较强的力度奏出一个雄壮的主题并反复一次。接着，主题的动机又派生出另一旋律，并不断发展变化，最后渐渐平静，徐徐结束。

第四首，e小调，有活力的快板(Allegro conbrio)。这是一首三段体的乐曲。第一段，以$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{4}$拍交替构成的主题坚强有力。中间段落为$\frac{9}{8}$拍，以轻快急速的三连音加以展开，走向$\frac{12}{8}$拍的高潮。接着音乐又回到最初的乐思上，徐徐过渡到中间部。中间部是一个缓慢的古代俄罗斯民歌旋律，$\frac{9}{8}$拍，粗犷而又平坦，织体较为单纯。第三段再现第一段，但有所变化。

第五首，G大调，中板(Moderato)。这是一首诗情画意般的乐曲，清澈而优美。在分解和弦中飘出抒情的旋律，被加花变奏后，又再现开头的旋律。

第六首，f小调，热情的快板(Allegro appasionato)。这是一首热情洋溢的乐曲。热情的主题经过华丽的发展达到高潮，经一个短暂的平静，又回到以前的主题并加以展开。

第七首，F大调，中板(Moderato)。第一段是平坦的旋律进行，中间部变得幽静，然后是第一段的变化再现。

第八首，a小调，充满活力地(Vivo)。这是一首主要用引子的动机发展而成的乐曲。

第九首，A大调，有节制的快板(Allegro Moderato)。这首$\frac{9}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{12}{8}$拍交替的曲子，主题最先出现在低音区，然后转到高音进行，并在形态上有所发展，最后在琶音的伴奏下平静地结束。

第十首，b小调，慢板(Lento)。第一段轻轻地奏出令人宽慰的旋律，和声织体比较单纯。到中间部，和弦织体与第一段形成对比。接着再现第一段的后半部，插入长大的华彩。最后，主题再现，乐曲安静地结束。

第十一首，B大调，小快板(Allegretto)。$\frac{3}{8}$拍的轻快主题发展成全曲，使人想起俄罗斯的民间舞曲。

第十二首，升g小调，小快板(Allegretto)。在右手分解和弦的引导下，左手出现平稳流畅的旋律。中间部的音型有所变化，达到高潮，又回到开始时的主题，主题只是略加变化。

第十三首，降D大调，庄板(Grave)。这是曲集的最后一首，全曲为三段体。第一段厚重的和弦，有些葬礼进行曲的感觉。中间部轻而慢，左手是弱奏的震音，右手出现热情的A大调的旋律。乐曲又转回降D大调，出现变化了的主题，不断地加以装饰变化并达到高潮。之后转到升c小调，音乐变得轻快起来。第三段是第一段的变化再现，织体华丽而灿烂。最后音乐回到极缓板而结束全曲。

钟声 (The Bells) 交响合唱 Op.35

1909年，拉赫玛尼诺夫从国外回到祖国。在此后的几年中，他一面进行紧张的钢琴演奏及指挥活动，一面花费不少时间写出一系列作品。1912年夏，拉赫玛尼诺夫在构想新的交响曲时，得到象征派诗人阿伦·波(E·A·Poe)的诗作《钟声》(俄文译者是巴尔蒙特)。拉赫玛尼诺夫非常欣赏这首诗作，随即构思了这部四个乐章的交响合唱。他于1913年1月至4月进行配器，同年7月27日完成。1913年11月30日首演，作曲家亲自指挥。1936年他修改了其中的声乐部分。

这首作品规模宏大，近似交响曲又不同于交响曲。四个乐章都以钟声作为题材，表现出不同的生活场景。不仅如此，拉赫玛尼诺夫还在作品中更多地表现个人的主观心情，并时时流露出他那种悲观主义思想。

第一乐章，“银钟”，降A大调，$\frac{4}{4}$拍。这一乐章表现了雪橇上的银铃，描写了快速行走的雪橇的姿态，表达出对青春、光明的憧憬。在开始部分，管弦乐奏出雪橇快速行走的动机，男高音独唱的声部表现了雪橇上由远而近的银铃

声，合唱声部与此交相呼应。管弦乐队始终保持铃的摇动动机。中间部分，在合唱的陪衬下，独唱男高音唱出有些悲壮的旋律。最后又回到开始雪橇疾驰的形象，铃的摇动音型再度出现。随着铃声的渐弱，雪橇越走越远。

第二乐章，“金钟”，D大调，$\frac{3}{4}$拍。乐曲借用婚礼的金钟敲响，表现华丽的婚礼场面。第一乐章钟的音型仍然出现在这个乐章中，并且也出现在整个作品之中。中间部分，独唱女高音唱出抒情的旋律，歌唱这神圣婚礼之钟的敲响。此乐章管弦乐音响突出，使人想起庄严与豪华的婚礼场面。

第三乐章，“铜钟”，f小调，$\frac{3}{4}$拍。令人恐怖的火灾警报响起，合唱与管弦乐恶魔般的音响相呼应。钟的摇动动机仍然不时出现。这一乐章没有采用独唱。

第四乐章，“铁钟”，升c小调(降D大调)，$\frac{4}{4}$拍。在远处那令人颤抖的钟声音型陪衬下，圆号奏出一段令人悲伤的主题。独唱男中音唱着丧钟的音调，象征着葬礼的丧钟敲响，合唱应和着，钟声交织成一片。弦乐器与铜管奏出单调而厚重的音响。

这种对死亡的描绘，在拉赫玛尼诺夫的许多作品中都有体现。而在这里他以独特的手法反映出他对“死亡”抱有一种解脱的思想。

全曲演奏约34分钟。

音画练习曲集 (Etudes Tableaux) 钢琴独奏 Op.33、39

作品33作于1911年夏。它本应有9首曲子，但在初版时，作曲家删去了第三至第五首，而第四首又于1916年修改后成为作品39的第六首。第三和第五首是在作曲家去世后才发现的，于1948年出版。全曲(八首)演奏大约21分钟。

第一首，从容的快板(Allegro non troppo)，f小调，$\frac{4}{4}$拍。在低音区的下行音阶，使人有种不祥之感，附点音型的伴奏执拗地重复。中间部有短暂的高音区的独白，但被开始时的音型粗鲁地打断。最后似乎传来远方的钟声，这种表现“死亡”的乐思，在作曲家其他的作品中也常出现。

第二首，快板(Allegro)，G大调，$\frac{12}{8}$拍。这是一首由短小的分解和弦节奏型与平稳的旋律组成的表情丰富的小品，似乎表现寒冬之时。

第三首，庄板(Grave)，c小调，$\frac{6}{4}$拍。在伴有装饰音的和弦庄板之后，速度轻快，出现了以分解和弦为主的、平静的、贯穿全曲的主部。

第四首，与作品39之六共用。

第五首，中板(Moderato)，d小调，$\frac{3}{4}$拍。作品以利落的断音节奏动机的发展作为主题并构成全曲。

第六首，非快板(Non allegro)—急板(Presto)，降e小调，$\frac{9}{8}$拍。两小节的非快板之后，便是快速的急板，半音阶和弦的旋律气势奔腾，似乎是暴风雨的到来。

第七首，火热的快板(Allegro con fuco)，降E大调，$\frac{2}{2}$拍。在明朗的号角声中，轻快的旋律好似表现节日的气氛。

第八首，中板(Moderato)，g小调，$\frac{4}{4}$拍。这是一首充满哀愁伤感的乐曲。平静的分解和弦上，主题似在抽泣。当中部出现少许戏剧性对比之后，悲歌再度出现。

第九首，庄板(Grave)，升c小调，$\frac{4}{4}$拍。这是作品33的最后一首，类似斯克里亚宾的音乐风格。包含有沉重的进行曲、钟声、不安的闪光三个对比的主题要素。乐曲显得异常紧张，具有强有力的力度。

作品39于1916—1917年间完成，这是拉赫玛尼诺夫在俄国时代的最后作品，共有九首曲子，于1917年3月6日由作曲家亲自演奏于彼得格勒。全曲演奏约35分钟。

这是一个有高度技巧的作品集，每首都描写一个场面，但出版时并无标题。只是当雷斯皮基(Ottorino Respighi 1879—1936)在1930年准备将曲集的五首改编成管弦乐时，拉赫玛尼诺夫告诉他：Op.39之二是“海洋与海鸥”；Op.39之四是“市集景象”；Op.39之六是“小红帽与狼”；Op.39之七是“送葬的游行”；Op.39之九是民俗景象。可见这套《音画练习曲集》实际是有描绘性的，但又不是纯粹景物的描写。

第一首，激动的快板(Allegro agiato)，c小调，$\frac{4}{4}$拍。这首情绪热烈而充满激情的曲子，是用右手快速的分解和弦与左手切分节奏得以体现的。

第二首，很慢(Lento assai)，a小调，$\frac{3}{4}$拍。这便是“海洋与海鸥”。低音的旋律用半踩踏瓣得以强调，并与右手旋律相错半拍，伤感的情绪笼罩着全曲。

第三首，很快的快板(Allegro molto)，升f小调，$\frac{9}{16}$或$\frac{3}{8}$拍。乐曲由一个短小的动机进行不断地发展而成。

第四首，很快(Allegro assai)，b小调，没有拍号，是$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍的自由交替。这是一段诙谐的进行曲。用不踩踏瓣的断奏与踩踏瓣的不太快的滑奏对比，来描写市集的喧闹。

第五首，热情的(Appassionato)，降e小调，$\frac{4}{4}$拍。主题是个热情的旋律，在三连音和弦的衬托下，显得气度不凡，中段与主题相对比。结束时，主题在情绪上有所变化。

第六首，快板(Allegro)，a小调，$\frac{3}{4}$拍。这首表现童话“小红帽与狼”的故事，是用急速而自由的节奏表现出来的。这是曲集中最著名的曲子之一。

第七首，慢板(lento)，c小调，$\frac{4}{4}$拍。哭泣声与钟声交织在一起，这是送葬游行时悲伤的场景。

第八首，有节制的快板(Allegro moderato)，d小调，$\frac{9}{8}$拍，以一个短小的动机来统一全曲。

第九首，有节制的快板(Allegro moderato)，进行曲速度，D大调，$\frac{4}{4}$拍。这是曲集的最后一首乐曲，主题具有东方色彩，体现了俄罗斯的民俗景象。

交响舞曲 (Symphonic Dances) Op.45

这是拉赫玛尼诺夫最后的一部作品。它虽然名为舞曲，但却不是通常意义上的舞曲，而像是三首音画，更可说是三个乐章的交响曲。因为从它的整体构思来说，既有着较为紧密的联系，也体现出一定的思想深度。拉赫玛尼诺夫多年来一直沉浸于悲哀、痛苦、忧伤的思想情感之中，这部作品在一定程度上反映出他那种疲惫不堪、无能为力的沮丧情绪。作曲家曾为这首作品分别冠以“清晨”、“正午”、“黄昏”的标题，但在出版时没有任何标题，这部作品完成于1940年10月底，翌年年初首演。

第一首，c小调。乐曲开始时主题在木管上奏出，轻快而又典雅。突然，这旋律为打击乐和铜管的猛烈和弦所打断，接着又形成力度的对比。然后，主题又重新出现，音响大胆有力。进入中段，出现了一支俄罗斯风格的悠长、柔和而又恳切的曲调，它由萨克管奏出。这支曲调由小提琴、大提琴发展，又交给了整个弦乐队演奏。接着，一些不稳定的复杂的和声连接作为基本主题再现前的过渡。第一主题又重现出来。结束前，在钟琴、竖琴和钢琴的伴奏下，弦乐声部出现一支新的旋律，它由《第一交响曲》中的一支古俄罗斯曲调变化而来，表现了作曲家对俄罗斯的怀念。

第二首，g小调。这是一首典雅的圆舞曲，略带异国情调，乐曲更多地表达了作曲家苦闷、不安等沉重的情绪和阴暗的感情。曲子开始，铜管奏出阴暗的和弦，像是远方的号角，发出不可幸免的死亡的颤栗。在长笛、单簧管的一些阴暗的经过句之后，小提琴独奏出一段轻快的旋律；接着主题才由英国管、双簧管和小提琴相继奏出。随着乐曲的发展，圆舞曲主题越来越模糊。乐曲中段依然保持舞曲性质，但显得局促不安、胆怯、绝望。再现时，圆舞曲旋律同样在舞蹈节奏背景上奏出。小提琴的旋律，不时被铜管打断。圆舞曲旋律很弱，在

同时出现的十分强烈的对比乐句中结束。

最后一首，D大调。乐曲开始，在全乐队一强奏和弦后，木管高音区出现昏暗、呆板的音调，它由《愤怒的日子》开头的音调构成。乐曲速度加快，阴暗的圣咏曲调有时夹杂着葬礼的钟声，逐步形成基本的主题。音乐进一步发展，出现近似前面那首圆舞曲的音调。此后《愤怒的日子》再度出现，而且越来越显著，情绪也越来越高涨。在一段慢速的穿插之后，弦乐器、木管及铜管组成一片绝望的呼喊。最后，终曲的第一主题又出现了。《愤怒的日子》变得宽大起来，从小号、圆号转向整个乐队，音响庄严。乐曲结束时，可怖的浪潮冲击着一切。

这部带有20世纪音乐某些特征的绝笔之作，是拉赫玛尼诺夫悲观心情的体现，强烈地描绘出孤独、痛苦的巨大悲剧。

(田可文)

拉 威 尔
(RAVEL,Maurice)

法国作曲家。1875年3月5日生于法国南部靠近西班牙的一个小城西布里(Ciboure)。父亲是铁路工程师，母亲是西班牙人。他出生不久全家就迁往巴黎。拉威尔幼年时即显露出音乐才能，7岁开始学钢琴，14岁入巴黎音乐院，先后师从贝里奥(C·Bériot)、佩萨尔(E·Pessard)、盖达尔日(A·Gédalge)、福雷(G·Fauré)等。尚在求学阶段就作有钢琴曲《古风小步舞曲》、《悼念逝去公主的孔雀舞》、《小奏鸣曲》、《水的嬉戏》，歌曲《谢赫拉查德》等留传于世的乐曲。由于受到当时文学上的象征主义及音乐上的各种新潮流影响，他的创作不受学院派规则约束，以致四次竞争罗马大奖均未成功。离开音乐院后，与艺术上追求创新的音乐家、画家、文学家为友，常去各文艺沙龙，是自称“捣乱分子协会”(Les Apaches)的成员。他们在一起讨论音乐、文艺和政治问题，激发了创作热情。此后，直至第一次世界大战前，是拉威尔主要的创作时期。其间产生了他最优秀的作品，包括芭蕾舞音乐《达夫尼与克洛埃》、《鹅妈妈》，管弦乐曲《西班牙狂想曲》，室内乐《钢琴三重奏》，钢琴曲《夜之幽灵》、《高雅而伤感的圆舞曲》，歌曲《马拉美的三首歌》等。

第一次世界大战期间拉威尔曾入伍任货车驾驶员，战争的经历使他一度情绪低落，作品数量减少。1920年以后经常出国旅行演出，指挥和演奏自己的

作品。1922年开始住到巴黎郊区农村，过着恬静平淡的生活。战后主要的作品是钢琴曲《库泊兰的墓志铭》,《小提琴奏鸣曲》,管弦乐曲《包莱洛》和两部钢琴协奏曲。1932年下半年他遭到一场车祸，头部受伤，不久出现偏瘫征兆。他曾尝试休假治疗，到西班牙、摩洛哥旅行，仍不见好转，自此失去工作能力。1937年12月28日因做脑手术无效去世。

拉威尔终身未婚，也从未担任公职，只教几个他感兴趣的学生。他的创作吸收了艺术音乐的成果，如法国的古钢琴音乐，李斯特的钢琴织体，里姆斯基—科萨科夫的色彩性管弦乐法及印象派的和声语汇;同时也把民间音乐的一些因素融入自己的创造。总的风格呈现出结构严谨、线条明晰、色彩丰富和富于独创性。

水的嬉戏 (Jeux d'Eau) 钢琴独奏

作于1901年。作曲家在乐谱上虽引用象征主义诗人亨利·德·雷尼埃的诗句:"河神笑流水，流水戏河神",但拉威尔关于这部作品的一段话则更恰当地表明了乐曲描绘性的写作方法和结构特点。他说:"《水的嬉戏》是我作品中所具有的各种钢琴创新的起源，它由水声、喷泉、瀑布、溪流发出的音乐之声激起灵感。基于两个主题，是典型的单乐章奏鸣曲式，但并不遵守古典音乐的调性关系图式。"此曲题赠给他的老师加布里埃尔·福雷，1902年由R·维涅在民族音乐协会的音乐会上首演。

乐曲一开始出现基于E大调的第一主题，由主音上的九和弦分解构成。左手突出安静的空五度音响，右手是灵巧的分解和弦流动，共同提示出乐曲的基本气氛和音型。接着出现的第二主题是由一个短小动机不断反复构成的旋律，带五声音阶风格，具有歌唱性;但左手仍衬以流畅的分解和弦，保持着流水的形象。在展开的段落中着意刻画"水的嬉戏",在大段华彩性的演奏之后溶入第二主题的音调，渲染出欢乐的气氛。两个主题相继再现，伴随着它们的仍是象征流水、瀑布和喷泉的快速的分解和弦流动。

此曲属于拉威尔作品中印象主义风格较强的乐曲之一，它的音乐形象和钢琴技巧直接继承了李斯特，特别是李斯特的《艾斯特别墅的喷泉》,但用了大量全音阶、增音程、空四度、五度及二度音响，使音乐更为新颖。

镜 (Miroirs) 钢琴组曲

作于1905年。这是拉威尔为他文艺小圈子里的友人们写的一套钢琴曲，

取名为《镜》,意思是从镜子中反射出的不同景象。

第一首"夜间飞蛾"(Noctuelles),题赠给作家兼评论家L·法格。乐曲共分三段。第一段描写在夜里,一只美丽的飞蛾扑向灯火,围绕着火光飞舞。乐曲以蛾翅闪闪般的动机开始,然后出现半音阶的旋律并形成小二度音响。中段织体改变,成为和弦式进行,由钟声般断断续续的持续音衬托,像哀悼飞蛾死亡的悼歌。第三段再现飞蛾闪翅的动机,将悼歌因素揉进其中。

第二首,"忧郁鸟"(Oiseaux tristes),题赠给钢琴家R·维涅。乐曲一开始就清晰地提示出小鸟的动机,接着自由地模仿动机的开头部分。大量九和弦平行及空五度音响使乐曲十分新颖,作曲家本人也认为它是组曲中最有特点的一首。

第三首,"海上小舟"(Une bargue sur l'océan),题赠给保尔·索尔德。在左手大幅度起伏的分解和弦音型背景上,右手奏出象征海浪的动机。它不厌其烦地反复,造成单调寂寞之感。中间出现小舟的主题以及波涛翻滚的景象,线条粗壮,色彩浓郁。

第四首,"丑角的晨歌"(Alborada del gracioso),题赠给评论家M·卡尔伏柯莱西。这是组曲中最出色的一首,据说作曲家是从一幅西班牙绘画获得灵感,为此曲加上西班牙文的标题(Alborade del gracioso)。后来他以高超的配器技巧写成管弦乐曲,色彩更为绚丽,常作为独立的乐曲演奏。三部曲式结构。引子提示的节奏型刻画丑角蹒跚的步态。接着出现丑角的主题,其尖锐的不协和音响(减三度、增二度)加强了音乐的力度。中段出现朗诵性旋律与和弦式进行的交替,仿佛是丑角发自内心的悲叹。第三段再现丑角的主题,音乐中透露出悲伤和愤懑的情绪。

第五首,"钟之谷"(La Vallée des cloches),题赠给拉威尔的学生和好友莫里斯·德拉日。引子模仿钟声及其回声效果,在钟声的节奏背景上出现奥尔加农风格的圣咏旋律。作曲家说是巴黎教堂正午时钟声齐鸣的景象启发他创作了此曲。我们可感受到它古朴而新颖的效果。

引子与快板 (Intruduction and Allegro) 七重奏

竖琴、长笛、单簧管及弦乐四重奏组的七重奏。1906年为女竖琴家朱杰里·卡恩而作。

20世纪前10年,印象主义音乐风格在法国已有很大影响,年轻的拉威尔在吸收并创造这种音乐语汇的同时,写作了一系列采用古典结构但赋予它新

色彩的作品，如《F大调弦乐四重奏》、钢琴曲《小奏鸣曲》等。这首《引子与快板》亦属这一类型。

全曲分成引子和快板两个部分。一开始，长笛和单簧管以四度平行引入旋律。竖琴华丽的刮奏之后节奏稍稍加快。在弦乐、管乐快速的分解和弦不断反复的支持下，大提琴歌唱般地响起一支充满憧憬的曲调，使人联想到遥远的古昔。音乐逐渐变得热情洋溢，当它逐渐安静下来时重又出现古代的幻影。可以说拟古主义是引子的基调。

快板用了自由的奏鸣曲式结构。独奏竖琴奏出用琶音装饰的第一主题。经过变化发展，长笛奏出第二主题。两个主题之间不是调性的对比而是调式的对比，即第一主题是以re为主音的多利亚调式，第二主题是以mi为主音的弗里吉亚调式。接着是两个主题的展开，运用了复调音乐的发展手法，将乐曲发展得热情紧张，富于活力，从中延伸出独奏竖琴的华彩段。主题再现后音乐进入尾声，竖琴作刮奏，其他乐器奏降G音上的大和弦结束全曲。

西班牙狂想曲 (Rhapsodie Espagnole) 管弦乐组曲

作于1907年。

第一首，"夜的前奏曲"(Prélude à la nuit)。小提琴和中提琴加弱音器以极轻的力度奏出四个音的下行音型，渲染出南国夏夜炎热而充满慵惰和宁静的气氛。这一音型不断移到各种乐器，是此曲的基础，同时也作为贯穿整个组曲的因素在其他各首中出现。中间段落突然出现力度较强的乐队全奏，然后归于宁静。只是在近结束时先后插进单簧管和大管的华彩演奏，使音乐稍有起伏。

第二首，"马拉加尼亚舞曲"(Malagunea)。马拉加在西班牙南部的安达露西亚省，人民能歌善舞。马拉加尼亚舞曲是当地一种在吉他伴奏下的歌舞曲，常由两个对比性的音乐形象互相交替构成。这首乐曲一开始低音弦乐器三小节的音型不断反复，成为第一部分的固定低音，其他乐器加以华丽的装饰。接着，小号吹出带浓厚西班牙风格的旋律，其他乐器逐渐进入，把音乐推向高潮。最后以第一首中出现的象征炎热夏夜的下行动机结束。

第三首，"哈巴涅拉"(Habanera)。原为拉威尔1889年写作的钢琴曲《耳闻的景色》的第一曲，将其配器成为管弦乐曲用于这一组曲。引子提示出哈巴涅拉舞曲典型的切分节奏，这种节奏型不断移到其他乐器，贯穿始终，既保持统一又有色彩变化。接着先后出现两个主题，用巧妙的配器手法加以发展。

第四首，"集市"(Feria)。描写西班牙节日里夜间集市的热闹景象。乐曲共

分三段。第一段，小提琴的泛音、长笛的纤巧音型、竖琴的华彩刮奏等细腻地组合成奇妙的音响。中段突然爆发出强有力的乐队合奏的句子，仿佛是人群的歌唱欢笑。其间插入弦乐器的滑音，生动地模仿出捆在柱上的牛羊的叫声。第三段再现第一段的素材，并与人群的阵阵欢笑结合在一起。

此曲是体现拉威尔精湛配器的典型作品。他扩展了乐器的音区，经常使用色彩性的演奏手法，如弦乐器的泛音，加弱音器滑奏，泛音与实音的迅速交替；竖琴的双音泛音，刮奏；圆号的阻塞音，铜管加弱音器等。配器的织体严谨精练，突出色彩性的配器手法。这些都在《西班牙狂想曲》和以后的管弦乐写作中广泛运用。

西班牙的时光 (L'Heure Espagnole) 独幕歌剧

1907年根据法朗士·诺罕的戏剧而作。拉威尔称自己的这部歌剧是“用音乐说话”。它完全取消了歌剧中常用的咏叹调、宣叙调，将音乐与语言自然地结合；虽然管弦乐占重要地位，但不用序曲、间奏曲等独立的管弦乐段落。人物性格幽默，动作夸张，使人联想到讽刺画，是一部十分独创的作品。

全剧共21场，不间断，场景也不更换。场面是西班牙图列多的一家钟表店，左面是店堂的大门，右面通向内室。从宽大的窗可看到大街，窗户的两侧各置一只大钟，店里有各种18世纪带机械装置的钟。

简短的管弦乐序奏音响十分细腻。先是大提琴，然后是中提琴再到小提琴均分部构成和弦，用颤音演奏，同时与木管的和弦进行结合，发出奇妙的音响，被誉为“柔和的钟表的合唱”。钟表店主多尔凯马德(Torquemada，男高音)背向观众坐在桌旁工作。健壮的驴伕拉米诺(Ramiro，男中音)前来修表。店主之妻康舍普西恩(Concepcion，女高音)提醒丈夫这天是为市政府的大钟上发条的日子，其实她是等丈夫走后好与情人相会。拉米诺决定在店里等候多尔凯马德回来继续为自己修表。为了支开拉米诺，康舍普西恩让拉米诺把一只大钟搬到楼上去。她的情人，一个冒充诗人的学生康萨尔维(Conzairve，男高音)来了，向她唱起情歌：“你的亲吻像诗一般和谐……”。女主人的另一个情人，银行家唐·伊尼戈(Don Inigo，男低音)也来看望她，因为是他帮店主找到去市政府修钟的工作，当然知道什么时候女主人单独在家。康舍普西恩急忙把诗人藏进一只大钟。正当银行家与女主人谈情说爱时，驴伕搬好钟从二楼下来，康舍普西恩只得把银行家藏进另一只大钟。她对力大而纯朴的驴伕产生好感，拉着他的手上楼去，她的两个情人都悲叹自己失恋。这时，钟表店

主多尔凯马德回来了。他机智地把二人当成顾客,让他们每人买一只钟。银行家无法从狭小的钟内钻出来,尽管店主和诗人一起拉他,还是无法移动他肥胖的身体。从楼上下来的驴伕轻轻一拉,就把银行家拉了出来。所有的人兴高采烈地站在中央唱起一首哈巴涅拉节奏的五重唱结束全剧。

达夫尼与克洛埃 (Daphnis et Chloe) 芭蕾舞剧

作于1907—1912年。佳季列夫领导的俄罗斯芭蕾舞团在欧洲的演出产生了巨大影响,20世纪的著名作曲家纷纷为他的剧团创作芭蕾舞音乐,从而产生了不少优秀的乐曲。拉威尔也接了一个任务,根据希腊神话写作一部舞剧音乐。他为之花了大量心血,仅写最后一场酒神宴就用了一年的时间。但是,精致得无与伦比的音乐并不适合于舞蹈,作为芭蕾舞剧从未获得很大成功,而由音乐编成的两部优秀的管弦乐曲却使他名扬全欧。

芭蕾舞剧共三场。第一场,在森林附近山林沼泽女神——林芙(Nymphs)的神殿旁,神龛上有林芙的雕像。男女青年前来向神殿献祭品,跳起庄重的祭祀舞。真诚相爱的牧羊人达夫尼与牧羊女克洛埃分别被青年们簇拥出场。牧牛人多尔肯也爱恋着克洛埃,这使达夫尼十分气恼。他向多尔肯挑战,以舞蹈比赛来决一胜负。他的舞姿胜过多尔肯,得到克洛埃的一个亲吻。青年们离去,只剩下达夫尼。妖娆的姑娘黎塞依跳起诱惑他的舞蹈,被他拒绝。海盗来击,抢走了克洛埃,达夫尼追赶不上,昏倒在地。神龛上林芙的雕像变活,她们走下来跳起缓慢的神秘的舞蹈,呼唤半人半兽的牧羊神潘。

第二场,海盗营地里的群盗跳着粗犷的战争之舞。克洛埃被带上并命令她给首领跳舞。突然,在昏暗的天幕下,潘神巨大的身影显现在山顶,海盗们惊恐地四下逃散。

第三场,景同第一场。天破晓鸟儿开始歌唱。克洛埃和牧羊人们一起进场。他们唤醒昏睡中的达夫尼,老牧人拉蒙告诉他们,是潘神想到过去对仙女西林克斯苦苦追求,对这对年轻恋人产生同情才救了克洛埃。达夫尼与克洛埃用哑剧的形式表现潘的恋爱故事。最后他们在神龛上献上两只羊,宣誓永远忠贞。全体跳起狂热的酒神宴舞蹈。

第一组曲的音乐取自第一场的终曲和第二场,包括三个段落。(一)"夜曲",弦乐的震音和锣声渲染出夜间阴森的气氛。长笛、圆号、单簧管先后奏主题,代表三位林芙的塑像变活,从神龛上走下来。接着是缓慢神秘的舞蹈和向潘神祈祷,音乐异常细腻。(二)"间奏曲",由轻弱的混声四部无伴奏合唱开始,

无歌词。四个声部用模仿手法逐一出现主题，仿佛从远处传来的声音。不久，加进管弦乐队演奏，舞台也随之转亮。(三)“战争之舞”，以活跃的舞曲开始。第二主题出现时乐器逐渐增多，音量渐渐加强。第三主题变成$\frac{6}{8}$拍，音乐热烈粗犷。

第二组曲的音乐由第三场中的黎明、哑剧、群舞构成。黎明开始是一幅细腻的晨景画面，音乐的描绘性很强，仿佛可听到从岩石上滴下的露珠声和淙淙流水声。远处牧人吹着牧笛走过。刻画“黎明”的旋律从中音乐器逐步上升，衬托舞台上红日喷薄而出，大地沐浴着金色光辉的情景。《哑剧》表现名叫西林克斯的林芙避开牧神潘的追求，逃到小河边变成一株芦苇。潘悲伤地摘下芦苇制成一只笛子带在身边不时吹奏。音乐细腻抒情，旋律带异国情调。《群舞》是全剧的终曲，男女青年打着铃鼓上场，小单簧管吹起欢乐的主题，欢乐的酒神宴舞蹈把热烈的情绪推到最高潮。

钢琴、小提琴与大提琴三重奏 (Trio pour piano violon et violoncello)

1914年的夏天，拉威尔到比亚利兹(Biaritz)山麓的圣·杰·德鲁兹避暑。这里离他的出身地西布里不远，使他想到邻近国度西班牙的巴斯克——他母亲的故乡。也许是出于这个原因，此曲带有浓厚的西班牙风格。

第一乐章是自由的奏鸣曲形式，带幻想风格。第一主题的节奏轻盈活跃，旋律具有巴斯克地方的民歌风貌，首先由钢琴奏出然后移到弦乐，形成和弦式陈述。精致微妙的和声处理(旋律是E下多利亚调式，和声则是A多利亚调式)，使音乐显得十分新颖。第二主题稍慢，旋律作大七度的上行回转，经过简短的展开，再现时把两个主题的因素逐步融合。

第二乐章是一首快速生动的谐谑曲。标题“潘多姆”(Pantoum)是西班牙马拉加地方的一种诗歌形式，由两个独立的句子平行进行构成，在这一乐章中大约是指两个对比的部分。乐曲为三部曲式结构。第一部分由钢琴奏出主题，其旋律及伴奏巧妙的节奏重音安排使之异常生动活跃。中段音乐风格为之一变，灵巧的节奏变成朴素的和声进行，低音常作五度和八度音程的持续，像一首古风合唱。它的$\frac{4}{2}$拍与弦乐声部的$\frac{3}{4}$拍巧妙结合，使音乐仍有很强的推动力。最后再现第一部分的音乐。

第三乐章，“帕萨卡利亚”。帕萨卡利亚原是西班牙的一种舞曲，16世纪以后传到欧洲各国演变成器乐曲。常为慢速的三拍子，低音奏出主题后作一系列变奏。此曲亦是如此，由主题和它的九个变奏及尾声构成。一开始，五声音

阶低沉并带强烈古风的主题，节奏单纯平稳。在九个变奏中，主题依次从低音区向高音区延伸，和声由简单向复杂发展，到第六变奏时达到高潮。这时两个外声部(钢琴的低音和小提琴)几乎伸向音区两端的极端。然后整个音乐开始缓和下降。尾声又回到简洁的帕萨卡利亚主题，不间断地进入第四乐章。

第四乐章，“终曲”，自由的回旋曲式。以大提琴的震音和小提琴的快速分解和弦为背景，钢琴奏出以四度和八度平行为特征的主题，亦用和声逐渐加浓和织体加厚的手段发展。其间插入风格相近、同样光彩夺目的两个插部。整个终曲显得活泼流畅，喜气洋洋。

孩子与魔法 (L'Enfant et les sortilèges) 童话歌剧－芭蕾舞

作于1920—1925年。台本系法国作家科列特(Collet)应巴黎歌剧院指挥卢歇(J·Rouchè)之约而写。原标题为《给我女儿的芭蕾》(Ballet pour ma fille)，而拉威尔终身未婚，没有子女，当他应邀为此剧写音乐时，认为自己用这个标题写作品似乎是愚蠢可笑的，于是将它改成《孩子与魔法》。剧中的人物、动物和各种物品均由人扮演。

在法国北部诺曼第农村的一座农舍里，午后，壁炉里燃着残火，水壶在火炉架上唱着歌，一只黑猫坐在火边发出舒适的呼噜声。小男孩坐在桌前做功课，他感到十分厌倦，开始唱他不想做功课，他想玩、想吃饼、想扯猫尾巴……妈妈送来茶点，责备他不认真做作业，小男孩却朝他妈妈伸舌头做怪脸。由于这样，妈妈罚他只能喝不放糖的茶，除了干面包什么也不许吃。男孩大发脾气，打碎茶壶茶碗，把书撕破，拉掉大时钟的钟摆，扯猫尾巴，推翻水壶，用火钳刺破画有牧羊女和牧羊少年的糊壁纸……他累了，想坐到椅子上，椅子站起来跑开去和扶手椅跳舞；被打碎的茶壶茶碗唱着：“要给这小家伙点颜色看看”，说罢跳起狐步舞下场；大时钟没有钟摆只好不停地敲：“叮、叮、叮，我要一直敲下去……”；从被男孩撕破的书中出现一个矮老人和一些数目字，他们一面唱着算术题，一面围着小男孩跳舞。黑猫看到它的情人白猫在花园里，就跳到窗台上，两只猫唱起优美的二重唱。

场面转到庭院里，可听到青蛙的合唱。被小男孩伤害过的大树、松鼠、蜻蜓。蝙蝠都高唱着要报仇：“这个捣蛋鬼，一定要惩罚他。”他现在懊悔了，大声叫喊妈妈！这时，他看见一只受伤的小松鼠，忙跑过去用自己的领带为小松鼠包扎伤口。全场突然寂静，动物们对孩子的转变感到惊讶，悄悄细语：“他改好了”、“他爱护小动物了”。动物们一同送小男孩进屋去。夜晚过去了，天亮时母

亲来了,她把孩子抱在怀里。

拉威尔称这部综合歌剧与芭蕾因素的戏剧为“幻想抒情歌剧”。其中大量运用带印象派风格的和声,狐步舞、爵士乐等节奏因素,使音乐风格十分新颖,色彩绚丽。猫的二重唱、青蛙的合唱等段落效果奇妙,格外动人。

波莱罗 (Bolero) 管弦乐

应著名舞蹈家伊达·鲁宾斯坦之邀作于1928年。计划写成独幕的芭蕾音乐,仍以他偏爱的西班牙为背景,因而最初打算把已故西班牙作曲家阿尔贝尼斯(1860—1909)的钢琴曲《伊贝利亚》加以配器提供给鲁宾斯坦。但是,阿尔贝尼斯的家属已把整理作品之事委托给西班牙指挥家阿尔波斯了。拉威尔决定还是自己写一首新作。他是一位技巧纯熟的管弦乐大师,当然感到为自己的作品配器毕竟比别人的要得心应手。后来,此曲成为独立的管弦乐曲经常被演奏,获得很大成功。

最初以独幕芭蕾形式演出时,场景是在一个灯光昏暗的西班牙小酒店。舞台深处有一群人正在饮酒作乐;舞台正中一位年轻的独舞者正在活动她柔软的肢体,做舞前的准备,然后开始翩翩起舞。起初她的舞姿缓慢优雅,随着音乐逐渐加强和变得炽热,舞蹈也变得愈来愈活跃奔放。店中的客人纷纷被吸引得围拢来。能歌擅舞的西班牙人一起跳着欢乐的舞蹈,直达到狂热的高潮。

这是一首新颖的变奏曲,节奏背景和两个主题旋律自始至终都保持着,而变化音色、音区、力度,即采用配器变奏写成。整首乐曲形成音量的递增,从最弱发展到最强。

一开始由小鼓敲击出的节奏型以两小节为单位不断反复,成为全曲固定的节奏背景。两个主题均各自包含两个长大的乐句。第一主题明显地基于C大调,在九度音程之内流动,性格明朗平和;第二主题有丰富的调式变化音和切分节奏。从第4小节开始向旋律的高点发展和在高点处的持续停留,使它较为激动。接之以不停地蜿蜒下行又带有西班牙民间歌曲的音调特点。全曲的乐器及和声配置虽然总是服从于力度不断增强的发展线索,但由于乐器音色的变化,亦有明暗之对比。第三变奏之后,旋律下方添加的声部按平行进行的方式随着旋律移动,形成双调性。将近结束时突然从C大调转到E大调,色彩顿时明亮,但很快回到C大调,在不协和的音响中达到高潮。这时,曲调已不复存在,只听见鲜明的节奏型与乐曲的开始形成巧妙而有趣的呼应。

G大调钢琴协奏曲 (Piano Concerto) 钢琴与乐队

作于1932年。

拉威尔为他第二次访美，打算与美国几个大乐队合作演出而写。同时又应邀为在第二次世界大战中失去右臂的奥地利钢琴家保尔·维特根斯坦写一部专供左手演奏的协奏曲。两首乐曲几乎同时完成。在谈到对此的感想时，他说："同时构思和写作两部协奏曲，这个经验很有意思。第一部我以演奏者的身份出现，是最最地道的协奏曲，按照莫扎特和圣·桑的精神去写。我认为协奏曲的音乐应该是明快辉煌的，不必硬求深刻感情，不必追求戏剧效果……它包含一些从爵士音乐借来的因素，不过是少量的。"

正如作曲家所说，《G大调钢琴协奏曲》讲究音乐效果而不求其内容深度。它由三个乐章构成。第一乐章，爽朗的快板，奏鸣曲式。呈示部提示出两个对立的音乐形象：第一主题热闹活跃，和声出现大量作曲家偏爱的十一和弦；第二主题柔和平稳，由钢琴奏旋律，其间加弱音器的小号不时出现布鲁斯音调的句子，使音乐有点"美国味"。结束部转到E大调。展开部像一首钢琴的托卡塔，始终突出快速的节奏运动和递增的力度。在高潮上出现主题的再现之后，引入一个行板速度的管弦乐段落，使最后钢琴的华彩段显得更加绚丽灿烂。

第二乐章，E大调，三部曲式。其缓慢的速度、简洁的织体、清淡的和声都与第一、三乐章形成对比，同时也反映出鲜明的新古典主义风格。第一部分以钢琴的长段独奏为主。在平稳的进行中，左手被安排成$\frac{6}{8}$拍的音型，与右手$\frac{3}{4}$拍形成交错，同时旋律在长气息的徐缓流动中包含大量不规则的切分节奏，可看到作曲家对音乐的精心处理。中段管弦乐织体单薄，和声稍有变化。钢琴的音型活跃起来。再现时，主题移给乐队演奏，钢琴的织体突出右手华彩，但仍置于那无休止的左手$\frac{6}{8}$拍音型不断的反复之上。

第三乐章，自由的随想风格，结构自由。乐队奏出四个强有力的不协和的九和弦加上大鼓一击，引入钢琴快速的、托卡塔般的运动，间或突出"从爵士借来的因素"——E调单簧管和长号的滑奏。每一段落的转换都以那四个不协和和弦为开端，揭示出新的音乐境界，但全曲统一于生气勃勃的、无休止的运动之中。

(沈　旋)

雷斯皮基
(RESPIGHI, Ottorino)

意大利作曲家。1879年7月9日生于波罗尼亚(Pologna),1936年4月18日卒于罗马。雷斯皮基出身于音乐家庭，其父(钢琴家)是他最初的音乐教师。后来在波罗尼亚的利西奥(Liceo)音乐学校向萨蒂(F·Sarti)学小提琴，向托齐(L·Torchi)和马图西(G·Martucci)学作曲。1900年后两次去俄国，在圣彼得堡帝国歌剧院乐队任第一提琴手，同时在里姆斯基－科萨科夫的管弦乐法和作曲班上学习，这给了他在配器法上的决定性影响。1902年他的钢琴协奏曲在波罗尼亚演出。1903—1908年在波罗尼亚的穆格里尼(B·Mugellini)弦乐重奏团中拉提琴，并以音乐会小提琴家和钢琴家的身份广泛活动，开始对久被忽视的古典意大利音乐发生兴趣。1908年在柏林听布鲁赫(M·Bruch)的作曲课。喜歌剧《恩佐王》(Re Enzo,1905)和抒情悲剧《塞米拉玛》(Semirama,1910)的上演使他开始有了名望。1913年在利西奥·圣塞西利亚(Santa Cecilia)音乐学校(后来的罗马音乐学院)任作曲教授，在此潜心研究了这里图书馆所集中的意大利最丰富的音乐资料。此后一直在罗马定居。1923年被任命为院长，两年后为专心致力于作曲、演奏和指挥而辞去院长职务，但仍担任作曲教授。最后10年中在大西洋两岸的许多国家指挥演出。1932年被授予意大利皇家学院院士称号。后因心脏病逝于以其作品命名的“松树别墅”。其妻埃尔莎·奥莉薇里－桑琪亚柯莫(Elsa Olivieri－Sangiacomo，作曲家，音乐会歌手)为其续成了歌剧《卢克丽霞》(Lucrezia,1935)并撰写了雷斯皮基的传记。

雷斯皮基早期创作以室内乐和歌曲为主，受马图西和理查·斯特劳斯影响。从《交响戏剧》(Sinfonia drammatica,1915)开始富有个性。他的成熟的创作风格典型地表现在《罗马的喷泉》(1914—1916)和《罗马的松树》(1923—1924，其中首次用了夜莺鸣叫的录音)两部交响诗中。这两部作品以其瑰丽辉煌的配器色彩、歌曲性旋律和丰富有效的和声而受到广泛的重视和赞扬，鲜明的印象派和后期浪漫派风格的有机揉合，对管弦乐的控制和造型能力等，使他成为意大利音乐史上杰出的作曲家之一，被称为配器大师。作品表现其对长期生活其中的、美丽而历史悠远的罗马的热爱，与以后所写的《罗马的节日》(1928)并称为交响诗“罗马三部曲”，成为传世之作。

对意大利古典音乐的珍爱，表现在雷斯皮基大量的创作中。从早期在柏

林时就得到很高评价的蒙特威尔第作品的改编，到后来的三集《琉特琴古风舞曲和咏叹调》(Antiche arie e danze per Liuto,1916,1923,1931)，取材于罗西尼音乐的芭蕾音乐《幻想商店》(La Boutique Fantasque,1919)，交响诗《教堂的玻璃窗》(Vetrate di chiesa,1927)，室内乐队的《博提切利三联画》(Trittico Botticelliano,1927)、组曲《鸟》(Gli Uceelli,1927)，特别是小提琴与乐队的《格列高利圣歌协奏曲》(Concerto gregoriano,1922)，把传统音乐和现代技巧巧妙地结合于一体，因此他也被认为是一个新古典主义作曲家。

雷斯皮基后期又越来越把兴趣转回到歌剧领域，他一生所作的八部歌剧，特别是其中的《贝尔法戈》(Belfagor,1923)、《沉钟》(La Campana sommersa,1927)、《埃及的玛丽亚》(Maria Egizlaca,1932，神秘剧)和取材于蒙特威尔第《奥菲欧》的《火焰》(La Fiamma,1934)，注重抒情情调、田园诗般质朴动人的音画，更多于戏剧性事件的表现，有些是非常成功的。

雷斯皮基的作品还包括富有魅力的圣诞颂歌《耶稣圣诞赞美歌》(Lauda per la Nativita del signore,1930)以及乐队、室内乐、钢琴、声乐作品。

罗马的喷泉 (Fontane di Roma) 交响诗

作于1914—1916年。1917年3月11日在罗马首演。1918年2月在米兰由托斯卡尼尼指挥演奏后获成功。

在演出节目单中作曲家说明:"在这部交响诗里，作者尽力描绘了所看到的罗马的四个各具特色的喷泉，在与周围的景色异常谐和并且特别鲜明地表现出它们的美丽的时刻所给予的印象和感情。"[1]全曲由四个相对独立、各有标题而又连续演奏的"乐章"组成，由带管风琴、钢琴和加用钟琴、钢片琴、钟等打击乐器的常规三管乐队演奏。全曲演奏约16分钟。作曲家对各段都曾有文字说明。

第一乐章，"黎明时朱丽亚峡谷街的喷泉"，稍快的行板，三部曲式。"交响诗第一部分的创作灵感源自朱丽亚峡谷街的喷泉。描绘了一幅淡雅的田园景色: 羊群悠悠地漫步而过，在黎明喷泉边弥漫的浓雾中渐渐消失。"

在小提琴高音区长泛音和中音区连绵起伏的密集音符背景中，双簧管独

---

① 引文摘自总谱前的说明文。下同。

奏出牧歌式纯朴柔美的主题，清新、悠长、流畅。旋律在不同的木管乐器上出现，单簧管模仿的牧角和双簧管鸟鸣式的乐句在其中补充穿插。中段稍快，一个更加空旷的主题在双簧管和独奏大提琴上唱出。再现段紧缩，牧歌主题在长笛上出现，双簧管和单簧管相继吹出牧角，长音在钹的微弱震音中延长、逐渐消失。作曲家在这里把喷泉中的绵羊群雕变成了一幅在迷离的晨景中羊群穿过潮湿灰雾的大街时的活动的图画。

第二乐章，"清晨的特里顿喷泉"，急板，三部曲式。"在整个乐队的颤音声中，响亮的圆号声揭开了第二部分的篇章。乐曲充满了欢乐的呼喊声，仿佛召唤在喷涌的泉水中追逐嬉戏、欢跳起舞的水神娜雅德和半人半鱼的海神特里顿。"

乐曲以四支圆号带附点节奏的、同音反复的召唤性动机开始，乐队以强烈的震音响应，就像是喷涌而出的泉水。密集下行的半音进行引出明亮的木管乐和两架竖琴上欢快跳跃的舞蹈性主题。第二部分，长笛、双簧管叠加在晶莹透亮的钢片琴上，奏出一个更加典雅而活泼的舞蹈旋律。和弦色彩的变幻，竖琴、钢琴的滑奏和弦乐颤音使情绪更加活跃。舞蹈高潮之后，第一主题片断再现，尾声音乐逐渐平息。圆号的号角长音引出下一乐章。

第三乐章，"正午的特莱维喷泉"，快板，三部曲式。"在波动的管弦乐声中，木管乐器奏出了严肃的主题。主题由木管移向铜管，带有胜利凯旋的情绪特点。号角奏鸣，在阳光照耀的水面上，海马牵曳着海神尼普顿的马车，伴随着男女水神的行列辚辚而过。远处传出微弱的号角声，海神的队伍悄悄远去。"

著名的特莱维喷泉，以站在八匹立马拉着的战车上的海神为中心。音乐以木管接铜管的向上直进的主题在庄严豪迈的音响中开始，立即进入活跃的快板。在主要的中间部分，小号在浓厚的键盘乐器和弦衬托下，吹出带有强烈切分音作句尾的，威武雄壮的主题，在木管和弦乐器翻腾起伏的音型和持续的主长音背景上，掀起壮丽的高潮。再现部分前面的主题变得宁静，全奏的音响逐渐减弱，主题片断的回声呼应着紧接第四乐章。

第四乐章，"日落时梅迪契别墅的喷泉"，行板，三部曲式。"一个悲愁凄苦的主题在轻轻的喷泉声中回荡。夕阳西下时的忧郁弥漫在钟声、树叶的飒飒声和鸟儿的啁啾声中。然后，一切都在夜晚柔和的寂静中消逝。"

长笛和英国管在钢片琴和竖琴的叮咚泉水声中奏出一个感伤的主题。接着速度减慢，另一个富有表情的忧郁的旋律在竖琴下行滑音和长笛跳跃的震

音背景上以独奏小提琴拉出。与一段晶莹、华丽的木管短句交替演奏之后，怀旧的第一主题先后在小提琴和木管上再现，竖琴和高音木管乐器的结合与竖琴和钢片琴、钢琴的结合，平静地在高音区点缀着。钟管声稳稳地、安宁地响着，长笛回味着感伤的主题，消失在弦乐器暗暗的和声和微弱长音中。

雷斯皮基用印象画派的表现手法，选取一天中四个不同的时辰，绘声绘色地描述了罗马四个喷泉及周围的迷人景色。

罗马的松树 (Pini di Roma) 交响诗

作于1923—1924年。1924年12月14日在罗马首演。

1926年作曲家指挥费城交响乐团演奏本曲时，在节目单上说明:“《罗马的松树》以大自然为描绘对象，唤起我们的回忆与幻想。生长了几百年的树木，在罗马风光中具有象征意义，成为罗马生活中重要事件的目击者。”[①]全曲由四个相对独立、各有标题而又连续演奏的“乐章”组成，由带管风琴、钢琴和加用钢片琴、钟和齿轮刮响器(Raganella)等打击乐器的常规三管乐队，再加上一组意大利低音铜管乐器的乐队演奏，第三乐章还用了唱片录音。全曲演奏约24分钟。作曲家对各段都曾有文字说明。

第一乐章“波尔格斯别墅的松树”，活跃的小快板，三部曲式。“孩子们在波尔格斯别墅的松树下做游戏。他们像夕阳西下时的群燕兴奋地喊叫奔跑，陶醉在清新的空气之中。然后突然转入第二段落。”

在一个辉煌喧嚣的引子之后，英国管、大管和大提琴奏出明朗欢快的舞蹈性主题。然后短笛、长笛和钢琴的各种华丽的音型持续地在高音区闪烁，3支小号吹起冲锋号角进入一个高潮，铜管乐器互相追逐，小号以不规则的节奏忘形地吹奏着渐强的震音。主题在双簧管上的再现被全奏打断。弦乐和木管以卡农形式奏出乐节不断重复的无拘束的舞蹈旋律，在几次欢腾的起伏后，它又先后以双簧管加英国管、圆号与大管加弦乐的组合两次变奏，强调节奏的一段小号领奏夹在中间。在变奏的高潮中，3支小号不时吹起一声狂喜的、变调的召唤。然后，这段轻盈快乐的音乐突然转入与之强烈对比的低沉的第二乐章。

第二乐章“地下墓穴附近的松树”，慢板，三－五部曲式。“在地下墓穴进口处的松树阴影下，从昏暗的深处传来悲哀的圣咏，庄严的乐声在空中回荡，

① 引文摘自总谱前的说明文。下同。

又神秘地渐渐消逝了。"

第一乐章兴高采烈的游戏一下子跌入到这世纪初死于大屠杀的牺牲者墓地的悲哀氛围之中。在加弱音器的低音弦乐器下行和弦的苍凉肃穆的背景下,4支圆号用极弱音吹出格列高利圣咏旋律的第一主题,这个安静神秘的曲调在弦乐和木管乐器上转递,伴之以阴沉的锣声。突然,乐曲转入明朗的大调,小号以嘹亮的分解大和弦音调吹出呈强烈对比的第二主题,它好像是一首颂歌在唱着对死者的赞语和纪念,高音木管乐器在句末平静地与它回应着。然后,圆号、木管和低音弦乐器出现一个以同音反复为特点的祈祷式吟诵调,它贯穿到尾,不断加强直到巨大的高潮。在它的背景上,前面的两个主题相继出现,先是长号和大管吹出的圣咏主题渐强到高潮中,3支长号(后又加入第三小号)和4支圆号以极强的音响在弦乐和木管全奏的吟诵调背景上先后呼号出赞颂和圣咏主题,发出震撼人心的强烈效果。然后音乐久久回响,逐渐平静下来,在大管吹奏的圣咏旋律中逐渐结束。

第三乐章,"贾尼科洛山上的松树",慢板,三部曲式。"微风轻轻吹动树梢,皎洁的月光清晰地映照着松树,夜莺在婉转啼鸣。"

一声轻微的锣响之后,钢琴以清丽的华彩引出单簧管静谧抒情的旋律,它在弦乐器轻柔的长音和弦衬托下显得异常优美又略带伤感。在大提琴重复之后,有一段弦乐为主的缠绵的段落由单簧管过渡到中间段。中间部分,双簧管在钢片琴和竖琴宁静的流动音型背景上唱出一支动人的主题,它以起伏的旋律和不同的和声色彩描绘出一片恍惚的夜色。稍后是第一主题在木管乐器上再现。钢琴华彩再次显露,第一主题在单簧管上延长尾音。这时又加入了夜莺啼鸣的录音,它和竖琴的泛音拨出的主题交织成安静迷人的林景。

第四乐章,"阿皮亚大道的松树",进行速度,三部曲式。"黎明时分,薄雾迷漫在阿皮亚大道上。路旁孤立着的松树犹如哨兵守卫着古战场。持续隐约的脚步声传来。过去的光荣业绩又浮现在诗人脑际。军号吹响,在旭日的光辉中,执政官的士兵们踏着神圣大道以胜利者的豪迈登上了卡皮托莱山冈。"

在前段延留下来的B长音上,低音弦乐、钢琴和定音鼓用一个减五度音响奏出整齐的步伐音型,它从极微弱的隐约可闻渐渐增强,持续全曲。单簧管和圆号的音调好像是远处的士兵们在弦乐造成的混沌中走来。单簧管先现出变形的号角主题,英国管逐渐明确地在同名小调上奏出一个追忆性的旋律,它在主要乐节上不断重复,单簧管把号角音调凝聚在一个上升音型中与它对答,引向第二部分。第二部分是号角主题在主调($^{\flat}$B)基础上的不断壮大。它先

出现在大管与圆号上，伴之以夫吕号(Flicorni)的双音号角的对应。步伐、号角主题与双音号角这三个因素不断增强，管风琴和各种打击乐器逐次加入。号角主题在不同的调性和乐器组合中呈示，汇拢，会集到主调，雄浑的音响逐渐发展到辉煌的高潮，音乐以磅礴的气势结束在凯旋的号角齐鸣中。

作曲家以历史变迁的目击者——罗马古松为背景，追忆和描绘了罗马光荣难忘的过去。其中，演奏时加入鸟鸣录音在音乐史上是前无范例的。

罗马的节日 (Feste Romane) 交响诗

作于1928年。1929年2月21日由托斯卡尼尼指挥爱乐乐团在纽约首演。

全曲由四个相对独立、各有标题而又连续演奏的“乐章”组成。由带管风琴和钢琴，增加众多打击乐器(较特殊的有齿轮刮响器[Raganella]、铃铛[Sonagli]、2副击板[Tavolette])，及曼多铃和3支布齐呐号(Buccine soprani[B])的常规三管乐队演奏。全曲演奏约28分钟。作曲家对各段都曾有文字说明。

第一乐章，“竞技场”，中板和快板，三部曲式。“大竞技场上乌云密布，电闪雷鸣，人群依然充满节日欢乐的心情：‘尼禄万岁！’铁门关闭，无可幸免的殉难者唱起了圣咏，歌声和野兽的咆哮声混成一片。人们异常激动，殉难者的歌声逐渐增强，扩散和淹没在观众的喧嚣声中。”

第一部分，乐队全奏的呼喊轰鸣与3支布齐呐号齐奏的节日号角交替、叠加，然后在高潮中戛然而止。中段以弦乐、铜管、木管三组低音乐器奏出强而沉重的步伐声，它以一个充满威胁力的特强音低音动机结束。然后是弦乐、木管和钢琴中速的圣咏，每句末以威胁动机引出管乐、打击乐和钢琴滑动的半音和弦，似乎是观众和野兽的呼吼。圣咏渐强，反复中调高向上移动半音，在高潮中节日号角再现，全奏轰鸣仍夹在句末，然后又连成一片。尾声中乐队全奏快速的三连音和和弦，第一乐章结束在低音区特强的长音上。

第二乐章，“大赦节”，中板，三部曲式。“疲惫的朝圣者一边祈祷一边缓行在通往罗马的大道上。在马利奥山顶，渴望的心灵和焦灼的眼睛终于面对圣城：‘罗马！罗马！’他们激动的情绪汇成一曲欢腾的赞美歌，全罗马教堂钟声齐鸣，为这颂歌助响。”

引子中弦乐以微弱音响奏出拖沓的脚步声，单簧管和大管吹出朝圣者庄重的祈祷歌，它和脚步声一起逐渐增强。很快出现中段，祈祷歌声中独奏中提琴发出一句感叹式的下行曲调。圣歌主题交换各种配器手法、节拍、力度、速

度，增强到乐队以木管和弦乐全奏出赞叹式的下行音阶。然后乐队以宽广的$\frac{2}{2}$拍由小号在乐队全奏的鸣响中再现祈祷歌，它和赞叹声混响成一片。接着钢琴、管风琴和管乐器奏出教堂钟声，音乐逐渐平静下来，钟管、钢琴和大锣始终沉重地击着悠远的钟声。4支圆号以跃动的号声预示着下一乐章。

第三乐章，“十月节”，快板和行板，二部曲式。“挂满串串葡萄的城堡在举行十月节。远处传来狩猎的号角声，飘荡着悠扬的情歌和钟声。在温暖的黄昏响起时隐时现的小夜曲。”

在弦乐和木管高音区一个气氛欢快的乐句背景上，狩猎的号角在4支圆号和2支小号之间对答呼应。清脆的铃铛声中小提琴和长笛、短笛奏出一支诙谐典雅的舞曲，它越来越热烈，当中夹着小提琴飞快的跳弓。在高潮中，小提琴然后是单簧管奏出热情的民歌风格的情歌。最后，猎号声又在弦乐均匀连续的拨弦反复的背景上以加弱音器的圆号节奏自由地再现。第二部分先是在弦乐轻轻的拨弦声中用曼多铃唱出优美的曲调，一句圆号的连接句之后，独奏小提琴(后来又加上独奏大提琴)拉出抒情浪漫的小夜曲，乐曲结束在两者温柔的叠置中。

第四乐章，“主显节”，快板，三部曲式。“诺沃那广场上的主显节之夜。嘹亮的小号声压过了人们狂欢的喧闹，在沸腾的喧哗声中不时飘荡过各种景象：农民歌曲的音调、萨尔达列拉舞曲的欢快节奏、手摇风琴的呜咽、临时搭起的台上招徕生意的叫卖、醉汉嘶哑的歌声。最后传来充满民族自豪的反复呼喊声：‘请让路，我们是罗马人！’”

音乐以单簧管上执拗的朴素音调开始，小号尖利的声音间插其中。然后是各种乐器组的对比结合，描绘出热烈喧闹、五彩缤纷的场景。小号和圆号对答之后，圆号和大管不停地反复吹着三拍子的舞曲，弦乐和木管又以带三连音的不规整的节奏描绘跌跌撞撞的步履。第二部分先是快速跳跃的萨尔达列拉舞曲，然后小号和管风琴奏出模仿手摇风琴师演奏的自得其乐的单调的圆舞曲，另一支小号以尖声喊叫不时凑合着它，接以再现的萨尔达列拉舞曲。第三部分乐队全奏出充满自豪的庄严的旋律，萨尔达列拉舞曲和圆舞曲结合在一起，在气势宏大的全奏和弦中有力地结束全曲。

作曲家直接以古代、中世纪、文艺复兴时期和现代四个时期的节庆表现了罗马人民的生活和精神风貌。

(王 晡)

里　姆
(RIHM, Wolfgang)

德国作曲家、音乐理论家、音乐教育家。1952年3月13日生于西德巴登－符腾堡州的卡尔斯鲁厄。早年即显示作曲天才，11岁时创作了第一部作品。1968年至1972年在家乡师从韦尔特(E·W· Velte)学习作曲，之后，又分别在科恩(1972—1973)与弗赖堡(1973—1976)师从施托克豪森(K·Stockhausen)与胡伯尔(K·Huber)。此外，还在福特纳(W·Fortner)与瑟尔(H·Searle)处短期学习作曲，并从埃格布雷希特(H·H·Eggebrecht)学习音乐学(1973—1978)。1970年，里姆参加达姆斯达特国际新音乐假期讲习班，并从1978年起在那里任讲师。他曾获得多种来自官方与私人基金会的名目繁多的奖学金、助学金，其中包括意大利罗马的奖学金。他的歌剧《哈姆雷特机器》曾荣获罗尔夫－利伯曼(Rolf－Liebermann)奖。里姆不仅是一位作曲家，而且还身兼德国音乐委员会主席，柏林德国歌剧院音乐顾问，柏林艺术委员会、巴伐利亚美好艺术委员会以及柏林音乐学讲座会员等数职。自1985年起在卡尔斯鲁厄国立音乐学院任作曲专业教授。最近又同时兼任艺术与技巧传播中心的音乐顾问。

里姆的创作体裁极为广泛，音乐作品千姿百态，数量惊人。从60年代末至今已创作并上演了140多部作品。他内心迸发出的创作激情与源泉似乎取之不尽，用之不竭。里姆把音乐作为一切感情的记录，使听众享有“直接发自内心的引语”的感受。他认为，音乐的产生，主要是凭藉音乐的本能，凭藉音乐性与精神性的力量，很少是依赖曲式的安排或动机衔接的严格逻辑。里姆是德国70、80年代新浪漫主义音乐的重要代表，属于首批“阿多尔诺美学思想的继承人”。除了这里介绍的作品之外，他还极为成功地运用传统的歌剧体裁创作了《雅各布·伦茨》(Jakob Lenz,1979)等作品，这些作品反映了他的“深刻、清晰、兼容并蓄和充满激情”的音乐特征以及对待传统的态度。人们称他为“处于传统边缘的作曲家”。

内心深处 (Im Innersten) 第三弦乐四重奏

1977年4月3日在鲁瓦扬(Royan)首演。该作品由各种极不相同的传统素材写成，它与亚纳切克(Janáček)的第二弦乐四重奏《私信》非常相似，但又

超出这一范围，多处巧妙地引用了巴托克、勋伯格与贝尔格弦乐四重奏中的某些因素。此外，贝尔格的抒情组曲也对它有一定的影响。这部作品由多种因素集合在一起，共同表达各种内心活动，其副标题“内心深处”可使人们理解其大概含意。里姆在此运用了强烈的对比手法——“几乎是不合理的手法快速变换”，火山爆发般的运动与丰富的内心活动交替出现。里姆在沿用传统素材之处，时常留下一些类似战争之后的暴力痕迹，因此，四重奏中的传统素材很少呈现稳定的状态。当第二小提琴与中提琴在第四乐章结束处以五倍的*P*奏出宛若一缕游丝飘浮于苍穹的效果时，第一小提琴则在一个半音中从*pppp*渐强至*ffff*。演奏说明“从*ffff*逐渐减弱”初看似乎有些荒谬，因为在这种极强的力度中减弱，所能够产生的，仅仅是一种类似回声的效果，使人感到是某种景观的写照而已。但是，即便在那些较为平静的、松弛的气氛得以扩散的段落(如第二乐章结束部分类似合唱的和声)也无法使人感到非常合理，因为在为时一分半钟的结束部分，几乎每个和弦都可以在调性上加以解释。在渐隐的、欲碎的音响画面上，没有给人们留下便于记忆的印象，音乐在不停地变换，令人难以掌握。缓慢的第四乐章引用了贝多芬弦乐四重奏(作品130)中的卡瓦蒂那，但是所引用的动机如何产生，却不得而知，因为动机的和声背景总是被抽去。

全曲演奏约18分钟。

浮士德与约里克 (Faust und yorick) 小歌剧 No.1

1977年4月29日在曼海姆国家剧院首演。歌剧脚本作者：让·塔迪厄。

情节：浮士德的一生就像电影中的快镜头一般迅速由一位年青学者变为一位白发老人，并终因年老体衰而死亡。这位学者将所有无法解答的问题都归因于一个死人头颅所具有的“哈姆雷特需求”(“约里克”是一个宫廷丑角的名字，哈姆雷特曾在一片著名的墓地对他的骷髅头颅进行过推论)：“这个头颅是核心问题”。浮士德试图寻找“较高的层次”，尽管毫无线索，但这一想法始终在他脑际萦绕，无法摆脱。为此，他对头颅进行各种观察与分析，不断地测量、比较各种头颅，并为它们编了目录。他的仆人企图提醒他结婚纪念日，他年轻的夫人企图引起他对他们第一个婴儿的兴趣，但都失败了。在他看来，这些家庭琐事与他的事业——撰写一本尽善尽美的人类头颅巨著相比，简直不足挂齿。他的孩子们在没有父爱的情况下长大成人，而且遭受了苦恼、寂寞与不幸婚姻的折磨。浮士德很快地衰老了。他的“较高层次”假说虽未被证实，却

传遍全世界。直到浮士德死后，一群求知欲很强的年轻学者才在他本人的头颅中发现了长期以来所缺少的证据。

音乐：这部作品是里姆根据巴特国家剧院的合同创作的。声乐与器乐配器事先均有规定：主角为男中音，围绕着这位男中音进行演唱的是两位次女高音、一位女中音、一位男高音及一个四重唱小组。乐队由十六人组成，它与声乐演唱者的比例是二比一。根据这一情况，剧组人员当时一致选用塔迪厄短小讽刺剧中的材料作为歌剧脚本，弗里特约夫·哈斯(Frithjof Haas)对其进行了某些适合歌剧创作的改编。这样，里姆便可将其纳入各种清晰、紧凑的音乐结构之中。

歌剧共有七场，前六场均以一个短小的二重唱结束。它们相互间的连接则依靠舞蹈中常用的间奏。第七场是终场，是所有独唱演员的重唱。在此，作曲家按规定可选用古典曲式，如咏叹调、重唱、宣叙调。此外，那些极富戏剧性台词的表现形式多样，有的被谱为歌曲，有的则纯粹是语音音响。

全剧演出约45分钟。

面具 (Maske) 双钢琴

1986年4月在巴登魏勒首演。这部作品被认为是在设想死者的石膏面模，里姆对此没有否认。他在1983年撰写的“音乐自由性”一文中曾谈到创作这部作品的情况：“艺术家在确定创作思想与想象时的感情是：某处有一生命结束了，不再生存。”这部作品中的191小节无一处反复，这并非因为作品的各部分原来没有什么联系，而是因为“对这部作品的寻求”，因为“对创作过程中同时发生的事物的描绘”。各种极为不同的音响材料通过时值上的巧妙安排很像一只面具，它仿佛在以它的表面现象迷惑观众，作品中的每一部分似乎都属于一个正在有目的地走向灭亡的过程。听众不应当被音乐发展的“面具”所迷惑，因为里姆在此放弃了动机引导与逻辑关系，人们所能感受到的仅仅是“各种符号的不断变换”或“音响材料对这一躯体的描绘与改写”。音乐的各个细部时常突然形成鲜明的对比。在第130小节，音乐的发展突然中断，只有很少几个和弦在轻轻地漂浮，好似一条激流奔腾的大河濒临干涸。两位钢琴演奏家在键盘上飞快滑行的双手停了下来，但从他们紧闭的双唇中却发出低沉的哼哈。结束时，第一钢琴一直弹奏到键盘上的最高音，使人感到音乐的发展似乎要超越最高音区。这一串明亮的音符表现了面具用于化装舞会时给人们带来的欢乐。

全曲演奏约11分钟。

(姜　丹)

黎　默　尔
(RIMMER, John)

新西兰作曲家。1939年生于奥克兰市。早年就读于奥克兰大学，师从特瑞曼(R·Tremain)学习作曲。1967年获加拿大联邦奖学金赴加拿大人多伦多大学进修。1969年回国后先后任教于北方师范学院和奥克兰大学。

黎默尔的创作风格多变，涉及的体裁领域也十分宽广，既有常规样式的器乐或声乐作品，又有大量的电子音乐作品。他的作品虽大量运用现代技法，但不失优雅的诗情格调，喜用清淡的点描，而不追求厚重浓密的音响。

黎默尔现任新西兰作曲家协会主席。

海天共一色(一)、(二) (Where Sea Meets Sky 1 and 2) 电子音乐/室内乐

这首取名为"海天共一色"的乐曲系黎默尔于1975年所作。该作品分(一)、(二)两个编号，实为同一作品的两种版本。原作为电子音乐，编号为(一)，后又改编为由长笛(兼短笛)、单簧管、小提琴、大提琴、钢琴和打击乐演奏的室内乐，编号为(二)。

该曲的灵感，据作曲家自述系得自一次由澳大利亚飞返新西兰的空中旅行：是日晴朗，作曲家惊奇地发现窗外浑然一片蓝色，海天已难分彼此，只有偶尔飘过的一朵白云，才使人意识到真实空间的存在。作曲家将此美景的印象用音乐音响表现出来，并以当代新西兰诗人维德(Lan Wedde)描写海天景色的诗句的朗诵纳入乐曲的尾声之中：

"海天本非相接壤，
他们的亲吻
只是我们的想象。
在那时空无尽的分隔中，
我们将他们塑造成
永恒的情侣双双。"

《海天共一色(一)》曾在1976年法国布吉斯国际电声音乐节的作品比赛中获荣誉奖。

全曲演奏约8分34秒。

闪影 (Fleeting Images) 电子音乐

作于1985年。乐曲的声音材料以录自大自然的真实音响为基础。其中富于活力的节奏织体是以鸟叫声、昆虫的鸣声以及地下热能的沸腾翻滚声编织而成的;而持续延长的背景音响则是由海浪拍岸声与穿越平原的电话线发出的嗡鸣声加以合成。这些非音乐的声音形象仅仅起着激发想象的作用,它们被作曲家巧妙地编织成多彩的、富于音乐性的织体。与乐音相对比的类似噪音的音响,在乐曲中被处理成富于动感的舞蹈性节律,唤起人们对某种生活情趣的联想。这部作品是使用POD电脑音乐系统制作而成的,曾在1986年法国布吉斯国际电声音乐节的作品比赛中获"电声音乐实验室国际联盟"奖,并入选1988年国际现代音乐节演出(配合舞蹈表演)。

(高为杰)

罗克伯格
(ROCHBERG, George)

美国作曲家。1918年7月5日生于新泽西州帕特森。1939年,毕业于蒙特克莱教师学院后,又入曼内斯学院学习。1942—1945年在军队服役。第二次世界大战结束后,继续在科蒂斯音乐学院、宾西法尼亚大学攻读作曲,并于1948年获硕士学位。同年,在科蒂斯音乐学院任教,直到1954年。1950年,在意大利结识达拉皮科拉(Cuigi Dallapiccola,1904—1975),给他的创作带来很大影响。1960年起执教于宾西法尼亚大学。1960—1968年任该大学音乐系主任。1982年退休。

罗克伯格的创作受到不同时期美学思想的影响,反映了现代音乐发展的各种不同倾向。40年代末,他的作品具有斯特拉文斯基、兴德米特和巴托克的风格特征(《随想曲》,1949;《第一弦乐四重奏》,1952);50年代初,采用勋伯格十二音作曲法(《室内交响曲》,1953);1957年前后,又被韦伯恩的序列音乐所吸引(《切尔滕汉协奏曲》,Cheltenham Concerto,1958),同时也采用其他手法,如将不同速度的音乐重叠起来等,以突破序列音乐的限制和束缚(《第二弦乐四重奏》,1959—1961)。

60年代初,罗克伯格在完成最后一首序列音乐作品(《钢琴三重

奏》,1963)后,终于重新返回使用调性语言进行创作(《第三弦乐四重奏》,1972;《小提琴协奏曲》,1974;《钢琴五重奏》,1975)。在这些作品中,他大量引用过去作曲家的作品,吸取他们的创作特点,把传统和现代、情感和理智结合在一起,从而发展了他自己独特的创作风格。

第三弦乐四重奏 (String Quartet No.3)

作于1972年。这是作曲家放弃序列音乐创作回到调性音乐语言的一首代表性作品。1972年5月15日,由康科德弦乐四重奏团(The Concord String Quartet)于纽约艾丽斯·塔利大厅(Alice Tully Hall)首演。

乐曲有三个部分,分成五个乐章:

第一部分: 1. 引子: 幻想曲

2. 进行曲

第二部分: 3. 变奏曲

第三部分: 4. 进行曲

5. 终曲: 谐谑曲和小夜曲

作曲家在为这首作品录制成唱片时所写的乐曲说明中,结合对自己创作思想的回顾,叙述如下:

"到了60年代初,我对序列音乐固有的限制条件变得完全不满意了。我发现始终不变的半音体系的调色板越来越窄,我也不能再接受这种有限范围的处理方式,这种方式看来总是把音乐纳入某种表现主义框框。

我体会到,过去大师们的音乐是活生生的存在,它的精神价值并没有被新音乐所代替或毁灭。这种扩大视野的冲击波改变了我对今天的音乐可能是什么样的这个问题的整个态度。

我不仅准备无保留地重新接受'调性',而且,我还开始首先通过引用过去的调性音乐进行探索,把不同的音乐装配或拼镶起来(《面对死亡和时间》,Contra Mortem et Tempus,1965;《魔术剧音乐》,Music for the Magic Theater,1965),以及对过去的作品进行评注(《跟随巴赫》Nach Bach,1966);后来,我就用调性语言创作整个乐章或乐章中的某些部分(《第三交响曲》,1966—1969)。

《第三弦乐四重奏》作于1971年12月到1972年2月之间,是从我终于想起作为'转折期'以来所出现的第一首重要作品。

在这首四重奏中,我大量借用了19世纪的旋律、和声语言(甚至更专门地

是借用了贝多芬和马勒的‘风格’),但是,在这种公开的气氛中,调性和无调性可以互相连结在一起——使用哪一个,完全取决于音乐表现的特征和性质。

幻想曲似的引子既有无调性的乐思,也有调性的乐思,它们或表现猛烈,或表现沉静,互相直接并列,没有明显联系。两首进行曲中的每一首,虽然都自成一体,但它们却有着共同的设计——曲调、伴奏、形体的姿态。第二首进行曲,在它自己的引子之后,以模仿第一首进行曲末尾不加修饰地出现的曲调为出发点,按自己的方式继续进行,直到最后,回到了共同的基础。变奏曲(根据我自己的一个主题)是明确地、毫不含糊地有调性的(在A大调上),利用了古典和浪漫传统的和声与复调调色板。终曲从谐谑曲和小夜曲的互相交替出现中得到展开:第一首谐谑曲,是高度半音化和节奏性的,随后的第一首小夜曲是有调性的(D大调);中间的谐谑曲(降B大调)是一个赋格段,其动机的乐思引自开头谐谑曲-小夜曲两者的对抗;然后,小夜曲从大调换成小调重复出现,并且多少被扩展了;从它最后无拘无束的乐句中,出现了最后的谐谑曲。这最后的谐谑曲延伸和扩大了第一首谐谑曲,并把四重奏引向结束”。[①]

(钟子林)

罗森贝格
(ROSENBERG, Hilding)

瑞典作曲家、指挥家。1892年1月21日生于斯科纳(Skåna)。罗森贝格从童年起学习管风琴和钢琴演奏,1915年进入皇家音乐院学习作曲和指挥。1916年他见到了瑞典著名的音乐教育家、作曲家施丹哈默(K·C·E·Stenhammer),受到他的热情鼓励,并在后来从他那里学习到精湛的对位技术。1920年出访欧洲,接触到了豪埃尔(J·Hauer)和勋伯格的音乐,并听了斯特拉文斯基和法国“六人团”的作品。20年代中期,罗森贝格成为“国际现代音乐协会”(ISCM)在瑞典分部的领导人物。1932年任斯德哥尔摩皇家歌剧院的指挥,同时进行了大量的创作,被邀请在斯堪的纳维亚和美国指挥演出自己的作品。对于瑞典的音乐生活,罗森贝格是一位有着卓越贡献的优秀人物,他还为祖国培养出了一批音乐人才,包括布洛姆达尔(K-B·Blomdahl)和拜克(S-E·Bäck)。

① 唱片说明,Nonesuch唱片公司,H-71283。

第二交响曲 (Symphonie No.2)

作于1928—1935年。1935年3月27日在哥德堡首演。这部作品在许多地方流露出巴赫对他的影响，例如第一和第二乐章开头部分“三重奏鸣曲”的写法，终曲中圣诗的风格和帕萨卡利亚技巧等等。除此之外，还可以看到尼尔森、西贝柳斯甚至沃恩·威廉斯对他的影响。罗森贝格本人对于对位手法有着浓厚的兴趣，因此在作品中进行了各种尝试。另外，流畅悠长的旋律也是他所喜爱的，在这里得到了集中的表现。

第四交响曲“圣约翰启示录”(Johannes uppenbarelse Symphonie No.4)

为男中音独唱、合唱队和管弦乐队而作。罗森贝格一方面是一位“激进派”作曲家，另一方面又对古老的音乐形式有浓厚的兴趣，加上他的宗教信仰，这几方面结合成一种复杂的综合体——“第四交响曲”就是典型的代表。

实际上，这是一部“清唱剧交响曲”。它包括六个乐章，带有很强的戏剧性效果，通过合唱和乐队，形成鲜明的对比，有些地方使人联想到马勒的音乐。男中音的宣叙调在调性上是很激进的。他运用了帕勒斯特里那和许茨的某些宗教音乐片断，但有趣的是，它们常常以瑞典传统的合唱方式来加以发展。抒情性是罗森贝格的一贯风格，同时他还吸收了勋伯格的某些旋律写作方式。

(周小静)

桑　桐
(SANG Tong)

中国作曲家、音乐教育家。1923年1月17日生于江苏省松江县(今属上海市)。原名朱镜清。1941年入国立上海音专作曲系学习，师从德籍教授弗朗克尔、许洛士等。1943年便采用印象派手法，根据南唐李煜之词，创作了一首抒情歌曲《林花谢了春江》，1947年创作的小提琴曲《夜景》和钢琴曲《在那遥远的地方》，成为我国最早应用无调性手法的作品。1949年秋起，在上海音乐学院任教至今。先后曾任和声教研组主任、作曲指挥系副主任、上海音乐学院院长等职。现为该院作曲和作曲技术理论教授、中国音乐家协会常务理事、上海音乐家协会副主席及上海音乐学院现代音乐学会会长。

数十年来，桑桐一直从事教学工作，并于教学之余从事创作。除上述作品外，还创作有歌曲、器乐曲、合唱、管弦乐等不同体裁形式的作品一百数十首，其中包括听众所熟悉的男低音歌曲《天下黄河十八湾》、大提琴曲《幻想曲》、钢琴曲《随想曲》、《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》、《序曲三首》等。《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》曾获第六届世界青年联欢节创作奖。

桑桐是一位和声理论方面的专家，著有《和声学专题六讲》、《和声的理论与应用》(上、下册)、《五声纵合性和声结构的探讨》等专著及论文数十篇。《和声的理论与应用》一书已成为我国音乐院校普遍采用的教科书。

夜景 小提琴与钢琴

这是桑桐作于1947年的一首自由无调性作品。作此曲时，他只是一位24岁的青年学生，但已充分显示出坚实的功力和锋芒毕露的才华。作品的艺术效果相当成功。

全曲共67小节，由A、B、C三个段落组成。描写的是茫茫夜幕中一个诗人的悲伤心情，伴随着一只夜莺的声声哀鸣。

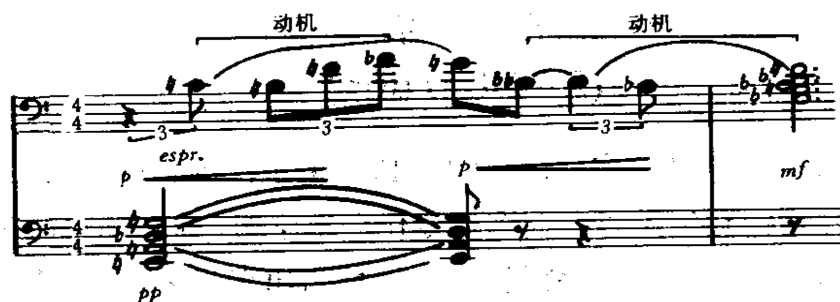
为了在无调性音乐里获得不可缺少的结构力和统一感，作曲家充分发挥了主题及主题中由某些最具特点的音程所构成的动机的作用。

诗人主题完整地出现过四次：

第一次：第1小节(引子)；

第二次：第8小节(小提琴声部进入处)；

诗人主题:



夜莺主题:



第三次: 第40小节(B、C段交接的过门中);

第四次: 第66小节(尾声)。

这个主题的结构很有特色,其首尾都是由半音下行再作三全音上行跳进的"三音动机"(也可看作是较长的五音动机)构成。这个动机不仅是主题的最重要最有特点的构成因素,而且还从主题分离出来,单独作为"主导动机"贯穿于整首作品之中,或原型、或倒影、或伸长、或缩短;不仅体现在旋律上,也体现在和声中,甚至三个段落都用这个动机来结束。以下略举其中数处(谱中数字为原作品的小节数):

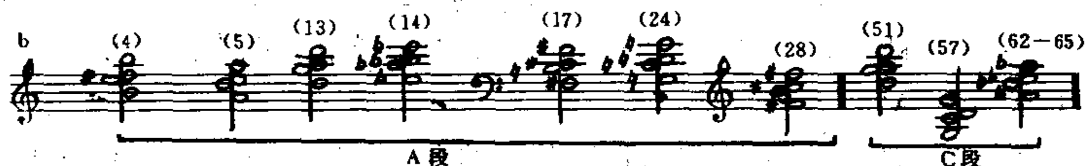


这个横向的旋律动机若改为纵向的和弦，便是小二度加纯四度;作转位处理又成为纯四度(或纯五度)加三全音的结构(见下例a)。



夜莺主题出现在第29小节，第34—37小节，第62—65小节等处，与诗人主题相呼应。半音(包括其转位大七度)和三全音(包括中间插入另一音的增四度或减五度)仍然是这个主题的构成因素。可以看出，这两个无调性音程实际上已成为整首作品中最有特点的音程。

为赋予作品一定的民族风格，作曲家在A、C两段的伴奏中，安排了一系列五声性的纵向三音和弦(见下例b):



这些五声性的色彩和弦，像一颗颗闪闪发光的宝石，镶嵌在半音风格的和声背景上，隐约可闻。与由动机构成的另一种三音和弦(上例a)相映成趣，别有风味。

在那遥远的地方 钢琴独奏

这是桑桐作于1947年的另一首无调性作品。更确切地说，是一首有调性与无调性相结合的作品：民歌主题是有调性的，伴奏和声是无调性的。

这首曲子，力度变化幅度大(从*ppp*到*ffff*)，节奏自由(其节拍先后为$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{8}$、$\frac{1}{4}$、$\frac{4}{8}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{7}{4}$、$\frac{8}{4}$的交替)，速度及表情也多变化，具有“幻想曲”的性格。从结构来看，主题共出现五次。第一、三、五次其旋律在$^{\flat}$C宫(指调高，不是调式)上，第二、四次在$^{\flat}$A宫上。主题每次再现均有极其微妙的变化，使此曲具有“变奏”的性质;又因主题与主题之间都有间插段或插部，又使它具有“回旋”的性质。于是，我们可将其视为一首幻想性的回旋变奏曲。

最初，低音区出现一个极弱(*ppp*)的、由“纯四度”与“三全音”相叠加的无调性三音和弦(同《夜景》的动机和弦)，紧接着，主题在左手的中音区呈示。

下例略去其上下方作为伴奏的无调性和声，并且仅录出其上句。



在八小节“更活泼”(più mosso)的“插部”之后，主题第二次出现于右手的高音区，篇幅被扩大了将近一倍，旋律有音高的变化，调性也从第一次呈示的^{b}C宫移到^{b}A宫。

该曲除主题的旋律声部外，所有伴奏的和声及每段“插部”的音乐都是无调性的，其中不乏一些很有特色的和声语汇。例如：由“纯四度”与“三全音”叠加的和弦；由多个小二度叠置的“音块”和弦；由两个相隔半音的同结构和弦重叠而组成的“复合和弦”；增三和弦；无调性的倒影和弦等等。

主题最后一次出现时，用“兴奋的快板”(Allegro brioso)演奏。右手弹奏八度旋律，中间夹进另一与下方旋律音构成大三度音程的音。这种德彪西和巴托克常用的“旋律加厚”手法，除了可加强音乐的气势之外，也能起一定的模糊调性的作用。主题最后的音型，不知不觉地转入尾声，节奏逐渐加快，全曲进入高潮而结束。

调性与无调性能结合得如此自然妥贴，实在妙不可言。

(郑英烈)

三　木　稔
(汉: Sanmu Ren; 日: Miki Minoru)

日本作曲家。1930年3月16日生于德岛市。1951年入东京艺术大学音乐学部作曲系。之前曾受教于池田友次郎，在校时跟伊福部昭学习，于1955年毕

业。最早的得奖作品是1953年的管弦乐曲《交响性的三乐章》(NHK管弦乐应征作品第二名)。1964年参加日本民族乐器演奏家的社团"日本音乐集团",以作曲家身份积极从事创作。之后主要作品大都用民族乐器。作品为数众多,如他和筝演奏家野坂惠子共同创制的二十弦筝独奏的《天如》(1969),用二十弦筝、三弦和管弦乐队演奏的三幕四场歌剧《春琴抄》(1973—1976)都获得很高评价。在70年代,他接受英国音乐剧院的委托创作了另一部歌剧《A Da (An Actor's Revenge)》,并于1979年10月5日在英国首次公演,12日第四次演出时由BBC广播公司录音播送。被译成《一个男戏子的复仇》的这部歌剧的英语脚本作者是英国诗人吉姆斯·卡卡普。运用日本民族乐器创作的主要作品还有很多。如《序之曲》(尺八、二十弦筝、粗棹三味线与弦乐合奏,1969),《凸》(采用三组"三曲"和日本鼓的协奏曲,1970),《孤响》(尺八独奏,1970),《白耀》(小提琴与二十弦筝,1973),《破之曲》(二十弦筝与管弦乐的协奏曲),《奔乎》(三味线独奏,1974),《Wa》(六个邦乐器演奏,1976),《太郎》(独唱、儿童合唱、邦乐器表演的故事)等。

古代舞曲新编 (PARAPHRASE after Japanese ancient music) 日本传统乐器合奏

共五曲。1965年完成第一曲,并于同年在日本音乐集团第二次定期演奏会上初演。其余四曲翌年作成。在"1972年柏林音乐节"公演时博得好评。

第一曲"前奏曲"风格朴直,富有民族色彩。第二曲"相闻"系日本的诗经《万叶集》的恋歌。抒情,由女高音、能管、琵琶、筝乐器组及尺八各自用独特的表情呼应、重叠。第三曲"田舞"由来于传统插秧舞,节奏特点突出,带诣谑性。第四曲"诔歌"系葬礼歌,低音尺八的音流中,筝与另一支尺八奏出悲戚乐声。第五曲"嬥歌"又称"歌垣",指古代男女相聚互相呼贼群舞。日本传统盆舞被认为起源于歌垣。乐曲情绪高涨后逐渐收敛。

全曲演奏约25分钟。

天如 (TENNYO) 二十弦筝独奏

日本筝一般为十三弦,本曲是为三木稔与野坂惠子共同开发创制的二十弦筝所作的最早的独奏曲,同时也是三木稔独奏作品的代表作。为杰出的日本筝演奏家野坂惠子作于1969年8月至11月。同年11月7日在东京日经大厅举行的"野坂惠子第二次筝独奏音乐会"上由野坂惠子首次演出。以日本筝传统

表现方法及尺八本曲的特征为根基，但具有浓郁的现代气息。在初演的节目单上三木稔写道:"对我们来说，创造行为或许只是无中生有的虚构而已。然而在这虚幻的假面下，还是想一直保持没有伪装的本来面目。要如愿而追根穷源，那只有期待人之上的'天'的理性，即唯有'如'了"。所谓"如"，在佛教上是指超越时空的万物的本体。日本著名音乐评论家富樫康说"《天如》是能与17世纪筝曲杰作《六段》相提并论的20世纪下半期的杰作。"全曲演奏15分钟至16分钟之间。

破之曲 (Poqu) 筝与乐队的协奏曲

由二十弦筝与双管编制的管弦乐队演奏。于1974年6月6日完成。同年10月19日广播首演由野坂惠子独奏，秋山和庆指挥，NHK交响乐团演奏。1975年4月18日首次公演于名古屋市民会馆大厅，由野坂惠子独奏，荒谷俊治指挥，名古屋爱乐管弦乐团演奏。三木稔说，曲名选用"破"字是依据序破急这类传统用语的语感，但从这一个字感受到什么，如力量、恐怖，或认为只是一个符号，都可以任凭听者的自由。他还说:"作曲时不将自然视作人类的对立物，而是想到日本人自古有之的、要与自然合一的思想;谱曲时还须依从跟阻碍天人合一的现象作斗争、最终达到清澄乐天境界的意志。自然与人的关系也是乐队与筝之间的联系，为此用了协奏作为副题。"乐队部分的结构母体在乐曲前半部是开始圆号呈示的单纯的动机，后半部是双簧管歌唱的旋律。乐队中各种乐器以其母体为本，各自作有个性的装饰，大体上在四个音区中运用传统合奏手段的差开手法(支声复调)增殖、扩展。筝则别树一帜，与乐队对置或对峙，但不论如何激烈，仍然始终保持这件乐器的典雅特征。

全曲演奏约27分钟。

春琴抄 (Shunkin-Sho) 三幕歌剧

作于1975年。首演于同年11月24日。脚本原作选自文学家谷崎润一郎(Tanizaki Juuichiro,1886—1955)的同名中篇小说。脚本作者前田纯。以师生关系的春琴(女高音)与佐助(男中音)的爱情故事为题材，以日本传统体裁"地歌"的音乐为基调，用管弦乐队与二十弦筝、三弦演奏，是被认为在日本歌剧史上具有划时代意义的作品。其序曲与终曲于1978年由作曲家本人改编为器乐曲《序曲与春莺啭》。

序曲与春莺啭 筝与乐队

由二十弦筝与管弦乐队演奏的器乐曲。于1977年12月依据约两年前完成的歌剧《春琴抄》的序曲与终曲重新设计创作。1978年2月25日在名古屋市民会馆中厅首次公演，由野坂惠子独奏二十弦筝，荒谷俊治指挥，名古屋爱乐管弦乐团演奏。在序曲部分的中途引用八桥检校作曲的传统筝曲《乱》的片断。接下来使用歌剧第三幕男主角佐助刺瞎自己眼睛一段的音乐。歌剧中的《春莺啭》原来有声乐部分，在这里用弦乐部分替代。为了强调协奏曲的性格，仿照传统筝曲前歌与后歌中间有器乐片断的程式，在《春莺啭》中间部分插入了4分钟左右的筝的华彩段落。

(罗传开)

三 善 晃
(汉:Sanshan Huang;日: Miyoshi Akira)

日本作曲家。1933年1月10日生于东京。在日本现代作曲家中，三善晃的声誉仅次于武满彻。3岁学钢琴，5岁接受平井康三郎的音乐教育。后师从池内友次郎。1951年进东京大学教养学部文科，翌年受学于当时滞留日本的蒙布兰(G·Montbrun)。1953年4月《单簧管、大管、钢琴奏鸣曲》获得日本音乐比赛一等奖，当年入东京大学文学部法国文学系，1960年毕业。在这期间留学法国巴黎音乐学院(1955年9月—1957年11月)。成名之作《协奏交响曲》于1954年获得第3届尾高奖后，一位日本老音乐家说:"日本总算出现了内行的作曲家。"当时在巴黎见到该曲总谱的著名作曲家矢代秋雄(1929—1976)写道:"我完全给惊呆了……他简直是为了作曲才生下来似的。像他那样能以本能写作，构成乐曲者，看来在古今东西之中也是罕见的。我所以被他镇住，也是因为从不出声音的总谱中感到只能说是本能的音乐创造性和构筑性的存在。"1963年起在桐朋学园大学任教，1974年后一直担任该校校长。得奖的代表作尚有《钢琴奏鸣曲》(1958)，音乐诗剧《恩第奴》(1959)，两首弦乐四重奏曲(1962、1967)，《钢琴协奏曲》(1962)，《大提琴协奏曲》(1974)，《管弦乐协奏曲》，女高音与管弦乐的《决斗》(1964)、管弦乐与童声合唱《响纹》(1984)，合唱组曲《儿童时节》(1965)、《五幅儿童画》(1968)等。

钢琴协奏曲 (Concerto for piano)

作于1962年。同年10月在东京文化会馆由本庄玲子(钢琴)、森正(指挥)与NHK交响乐团首演。同年获得日本艺术节奖、尾高作曲奖以及国际音乐评议会(IMC)三等奖。单乐章结构,但明确分成快—慢—快三个部分。设定作品的基本音程使其作种种变容构筑乐曲系三善晃常使用的手法。

本曲第一部分为奏鸣曲式,简短的引子段落的动机,由马林巴琴与颤音琴奏出作品的基本音程呈示。第一主题由弦乐器组、第二主题由单簧管呈示并贯穿发展。第二部分如歌的行板系三部曲式的中间部,其钢琴主题极其抒情,扣人心弦。由乐队的引子开始的第三部分采用变奏曲式,托卡塔风格的主题由钢琴用强奏呈示。

全曲演奏约13分20秒。

小提琴协奏曲 (Concerto for violin)

作于1965年。同年11月7日的广播首演由江藤俊哉独奏,森正指挥NHK交响乐团。1966年3月1日在东京文化会馆首次公演时,由江藤俊哉小提琴独奏,外山雄三指挥,NHK交响乐团演奏。此曲获得日本艺术节奖、NHK作曲奖、每日新闻奖。

全曲充满抒情性与戏剧性兼备的内心独白的表情,具有洋溢着当代浪漫蒂克气息的新古典主义风格。共三个乐章。第一乐章,"对话"(Dialogue)。一开头由两个定音鼓奏出整部作品的基本音程大、小三度,并由(1)对话风格的提示与巩固;(2)独奏的华彩风格与急板的协奏性风格的展开;(3)再现以及为第二乐章作准备这三个部分构成。第二乐章,"固定音型"(Ostinato)急板速度。以固定音型的不断反复贯穿始终;第三乐章,"哀怨的慢板"(Lento Lamentabile)。速度先缓后急,最后变得沉重(Pesante)。音乐以再现主要主题结束。

全曲演奏约26分钟。

儿童时节 (Saisons d'enfants) 合唱组曲

作于1968年。同年11月由田中信昭指挥东京混声合唱团广播首演。此曲获得日本艺术节鼓励奖。依据高田敏子的诗谱曲,由"风标上的鸟"、"法螺笛"、"弥次郎兵卫娃娃"、"砂钟"、"橡子陀螺"五首乐曲组成。格调清新抒情。三善晃作有一批出色的合唱作品,其音乐语言与他的器乐曲相比更平易近

人,内容的表述方式也比较直接,大多具有带戏剧性成分的抒情性特征。

节日序曲 (Festival Overture) 管弦乐

作于1970年。同年3月14日在大阪举行的万国博览会开幕典礼上,由岩城宏之指挥NHK交响乐团在会场的野外舞台"节日广场"首演。应万国博览会约请完成的本曲,在三善晃的作品系列中属"例外",是一种野外音乐。为此,乐队编制加强了铜管乐器与打击乐器,结构简单明了。

全曲由三个主题及其变奏构成。关于本曲,三善晃曾说:"像我这种交际圈子狭小的人,或许有时索性会对节日类型的郊游感到兴趣。节日真不错,像火那样劈咧啪啦,相信虚幻,如贝壳那样迸裂开来……"

响纹 (Xianwen) 管弦乐队与童声合唱

作于1984年。同年年底获得第33届尾高音乐奖。在日本,以指挥家、作曲家尾高尚忠(1911—1951)命名从1952年开始设立的尾高奖,是最有权威性的作曲奖。三善晃第一次获得尾高奖是1954年,获奖作品是《协奏交响曲》。1962年,三善晃的《钢琴协奏曲》再次获得尾高奖。到1974年,他的《大提琴协奏曲》第三次获得尾高奖。因此,《响纹》是第四次获得尾高奖。

《响纹》是三善晃所作"生与死三部曲"(trilogy)的第三部。第一部《镇魂曲》作于1971年。由混声合唱与管弦乐队演出的第二部《诗篇》作于1979年。作为"小结"的第三部《响纹》于1984年在民主音乐协会主办的现代作曲音乐节上首演。1985年2月14日,《响纹》在纽约卡内基大厅,由尾高忠明指挥美国交响乐团和170名美国少女组成的巴尔契安圣咏队作美国首次公演。1985年7月14日,在东京文化会馆大音乐厅举行的"1985年第5届作曲家个人作品展示音乐会"(由三得利音乐财团主办)上,三善晃前后花了13年工夫完成的三部曲首次一并公演。指挥: 尾高忠明;合唱指挥: 田中信昭;演出团体: NHK交响乐团、东京混声合唱团、东京荒川少年少女合唱队、东京广播儿童合唱团、燕子儿童合唱团。

对于有反战内容的本曲,日本音乐学家船山隆写道:"第三部的《响纹》是把《镇魂曲》与《诗篇》的正反两者加以综合的乐曲。在使人预感到是悼念死者的丧钟里,唱出了拉手作游戏的民间儿歌《蹲下来,蹲下来》。死者们的灵魂被吞没了死者的海波以及在这上面吹过去的风拥抱;在作最后悼念的

钟声之后，十分明朗清爽的孩子们天真无邪地发问'躲在背后当中的是谁?'作曲家本人曾说这个提问是为了'微笑'。但是，对于我来说，产生了简直像被一支磨得锐利的箭插进心中深层部位那样的感受。”

(罗传开)

萨　蒂
(SATIE,Erik)

法国作曲家。1866年5月17日生于法国西北部塞纳湾南岸的翁弗勒尔市(Honfleurs)，1925年7月1日卒于巴黎。1879—1885年曾断断续续地在巴黎音乐学院学习钢琴、和声及一些必修课程，有记录表明青少年时代的萨蒂是一位富有音乐才能但却懒于学习和不习惯严格训练的学生。1886年因自愿应征入伍而中断学业，退役后在巴黎蒙马特区的几家餐馆中演奏钢琴，此间与德彪西(C·Debussy)结识。萨蒂喜欢在自己演奏的钢琴小品中使用新颖的和声，对德彪西颇有影响，他们的友谊一直保持到德彪西去世前两年。1905年，出于对作曲的酷爱，40岁的萨蒂进了丹第(V·D'Indy)领导的“圣歌学校”(Schola Cantorum)，师从鲁塞尔(A.Roussel)进行了3年认真的写作训练，以弥补自己早期音乐教育的不足。1917年因创作写实芭蕾舞剧《街头炫技》(Parade)的音乐一举成名。

萨蒂一生清贫，性格怪僻，极不善于和同辈的艺术家们相处。从1898年直至去世，他都在阿格伊(Arcueil)地区一幢简陋的房屋中过着隐士般的生活，所以，人们都把他所影响的一批青年作曲家称作“阿格伊派”。萨蒂推崇简明、质朴的音乐，反对贵族式的夸张和矫饰。他的思想启迪了“六人团”的反印象主义倾向，成为日后新古典主义和超现实主义音乐思潮在法国的先声。

三首“吉姆诺佩迪”(Trois Gymnopédies) 钢琴独奏

作于1888年2月—4月。萨拉贝尔公司(萨蒂父亲的公司)出版。德彪西1897年曾将第一、三首改编成管弦乐曲。

“吉姆诺佩迪”是古希腊节日仪式中青年人的一种舞蹈。作曲家取用这个题材的直接启示，来自弗楼拜(G.Flaubert)一部描写公元前2、3世纪欧洲布匿战争期间迦太基王国雇佣兵起义故事的小说《萨朗博》(Salammbô)。萨蒂笔下的“吉姆诺佩迪”，是一种缓慢抒情的女性舞蹈。三首乐曲采用了大体相

同的速度、节奏和织体形式，所以，我们把它们看成是同一题材的不同版本，而不是有统一构思的组曲或套曲。

第一首，“缓慢而悲痛地”(Lent et douloureux)，献给德·普勒小姐。音乐具有古朴的调式风格，开始于D依奥尼亚调式，但却以同主音的多利亚小调结束。在纯净、清新的单旋律下面，Ⅳ、Ⅰ两级七和弦以同一种切分节奏交替出现，造就了一种漂浮、荡漾的意境，纯朴得令人心醉。

第二首，“缓慢而忧伤地”(Lent et triste)，献给孔拉德·萨蒂(作曲家的弟弟)。音乐的情调与第一首近似，但旋律与和声的调式色彩却有较多的不同。旋律开始时调式有些游移不定，后来经过转调而肯定了F混合利第亚调式色彩；和声似乎要故意削减旋律调式的稳定性，调式主音下往往配以Ⅵ级的原位七和弦；旋律以F混合利第亚调式结束，但作为尾声的四个和弦却具有C混合利第亚调式的色彩。

第三首，“缓慢而庄重地”(Lent et grave)，献给一位叫夏尔莱·勒瓦德的作曲家朋友。继续沿用与前两首乐曲相同的节奏和织体，但调式色彩有了明显的变化，这里是比较统一稳定的a爱奥尼亚小调，仅在伴奏和声中偶尔出现带^{b}B音的弗里吉亚交替和弦。

三首“吉姆诺佩迪”均体现了一种质朴无华、平易近人的乐风，它们虽然是作曲家早期的作品，但由此可以看出萨蒂与同辈人德彪西及其追随者的显然不同。

三首梨形的乐曲 (Trois Morceaux en forme de poire) 钢琴四手联弹套曲

作于1903年。萨蒂一向喜欢为自己的音乐冠以怪诞的标题，这一方面是他天性乖僻、玩世不恭的个性反映，另一方面也是他独特的美学观念所致。他反对过于矫饰的印象主义，主张音乐应当像实用的家具或挂毯那样平易近人。为了与传统的音乐观念划清界限，他不惜违背公众的习惯，采用一些非音乐的标题，《三首梨形的乐曲》就是典型的一例。据说，这个令人啼笑皆非的标题是作曲家听到德彪西批评他的音乐“欠缺形式”的意见之后，为了反唇相讥而故意安上去的。

这部通常称为“三首乐曲”的套曲，实际上有七个组成部分：

“起奏的形式”(Manière de commencement)

在一个短小的引子之后，中速、抒情性的主题在低声部切分节奏的陪伴

之下侃侃而入。音乐很有节制,乐思在重复中不断变化,但没有大的展开和对比。由于旋律中使用了一些不常见的变音,使音乐具有一些特殊的异国色彩。

"同一形式的延续"(Prolongation du mȇme)

这是一个极为短小的段落,进行曲速度。音乐的步履轻盈、潇洒自如。乐曲的动机颇有些赋格主题的韵味,但音乐却是主调性的。

一、"缓慢地"(Lentement)

音乐似乎从这里才开始进入正题,所以编号为"一"。在缓慢的$\frac{2}{4}$节拍中,清晰优美的旋律宛转延伸,具有萨蒂抒情性格中特有的忧郁情调。曲式呈三部结构,中段无强烈的对比。

二、"生动地"(Enlevé)

从段落的编号上看,这是整个套曲的中心,音乐结构也是七个部分中最复杂的一个,属含有对比性中段的复三部曲式。第一段充满活力,轻松洒脱,颇有舞蹈的风韵;中段的旋律流畅而圆润,又一次地显示了作曲家忧郁的抒情性格;第三段恢复了乐曲开始的情趣。

三、"粗犷地"(Brutal)

开始的几个强烈而不协和的和弦,预示了这段音乐的性格。不过,在乐曲进行中,同样的和声结构时而也会获得轻盈和富于表情的处理。个性化的和声进行与标有"猛兽般的"(Comme une bȇte)特殊术语的主题交替出现,构成了音乐的起伏跌宕。

"附录"(En plus)

安宁,充满冥想。忧郁而有节制的旋律,使人回忆起乐曲最开始的情调,一种高雅的抒情性格。

"重复的话"(Redite)

一个短小的尾声,慢速。这是整个套曲唯一使用三拍子的段落。优雅而富于歌唱性的主题先在低声部陈述,然后再向高音区转移;移动中有变化,但又不失其原有品格。整个套曲在沉思冥想的意境中结束。

全曲连续演奏约12分钟。

街头炫技 (Parade) 写实芭蕾舞剧

根据科克托(J·Cocteau,1889—1963,法国著名艺术家)的一个戏剧故事改编而成。剧情描述一个流动剧团在巴黎的演出:开演之前,为了招徕观众,演员们在街头献艺,他们十分卖力的表演颇受围观人群的赞赏,但这些观众

却因为对正式的演出不感兴趣而未进入剧场。此剧1917年5月18日在巴黎的"沙特莱"剧院公演，担任演出的是佳季列夫(S·Diaghilev)的俄罗斯芭蕾舞团。与萨蒂合作的还有毕加索(绘景、服装)、玛希娜(L·Massine,舞蹈设计)、安塞麦(E·Ansermet,舞台监督)等著名艺术家。

舆论界对这部作品的批评是极不友好的，后来终于因萨蒂对一位名叫让·普伊奇(J·Poueigh)的批评家报以谩骂似的回答而引起了法律纠纷。作曲家被判处8天的监禁和很重的罚款，幸亏一位律师朋友的调停才免于处罚。《街头炫技》使萨蒂一举成名。随着这部作品与日俱增的影响，由诗人阿波里耐(G·Apollinaire)在演出节目单中首次使用的一个美学概念——"超现实主义"(sur－réalisme)也开始流行起来。不过，在最初阶段，无论是作者或观众对这个概念涵义的理解都是相当模糊的。对于这部作品来说，所谓"超现实"也许仅仅是指它那离奇的情节和表现形式而已。

根据舞剧改编的音乐会组曲最后被命名为《红幕序曲》(Prélude du rideau rouge)。作曲家将剧中的一些音乐段落安插在一个结构紧密的赋格曲中：开始是一个圣咏风格的前奏；紧接着是赋格的呈示部，音乐深沉、凄切，初步揭示了舞剧主题的悲剧性格；赋格的展开部被一系列不间断的献艺舞蹈音乐所取代，其中有"中国魔术师"、"美国小姑娘"、"邮轮上的拉格泰姆"、"杂技表演"等，丰富多姿的音乐不时透露出一种深藏于心灵之中的辛酸；乐曲在高潮中突然回复到开始的情调，但更加悲切，这是对全剧的一个概括性的总结。

萨蒂在音乐中使用了大量的现实音响：一组以盛水量控制音高的玻璃瓶、高音和低音的警报器、响板、摇奖机、打字机、手枪……这些离奇的音响混杂在传统的乐器演奏之中，为作品增加了颇多的生活气氛。这也许就是"写实芭蕾"在音乐方面的表现，具有法国特色的"具体音乐"(Concrets)也多少得益于萨蒂的启发。

1917年前后，正是德彪西的印象主义在欧洲大获全胜的年代，萨蒂的《街头炫技》却避开了印象主义音乐的那种过分矫饰的影响，创造了一种质朴的、不拘细节而更加生活化的乐风。这种风格是在印象主义音乐的鼎盛时期必然要兴起的，20年代开始盛行的"新古典主义"就是这种反印象主义音乐思潮的结晶。萨蒂音乐的基本价值，就在于它们在音乐风格的这种历史演变过程中的预示和领先的作用。

《红幕序曲》连续演奏约16分钟。

(杨通八)

施内贝尔
(SCHNEBEL, Dieter)

德国作曲家、音乐理论家、教育家、新教神学家。1930年3月14日生于巴登——符腾堡州拉尔市。其父为工程师。12岁师从西比勒(W·Sibler)学习古典、浪漫时期的传统音乐并尝试作曲。15岁随雷施(W·Resch)学习钢琴，开始接触新音乐(兴德米特的作品)。1949年中学毕业后，入弗赖堡音乐学院从多弗莱因(E·Doflein)学习音乐理论及音乐史，并进一步熟悉了新音乐(如：斯克里亚宾、贝尔格、巴托克、斯特拉文斯基的作品)。同年，他听说勋伯格学派，当即前往现代音乐的摇篮——达姆斯塔特国际新音乐假期讲习班，在此结识了大批现代音乐的重要代表人物。1952—1956年在蒂宾根研究神学、哲学与音乐学，撰写了有关韦伯恩钢琴变奏曲以及勋伯格力度问题的博士论文。在此期间他重新开始作曲，曾以《尝试》(1953—56/64年)为总标题创作了一系列运用序列手法的作品。50年代末，他首次接触了约翰·凯奇的音乐与音乐理论，撰写了有关施托克豪森音乐作品的论文。此外，他对语音中音素的表现形态进行了各种试验，创作了许多“语音作品”。70年代初，他自称处于“被新音乐的现状所激怒”的状态，这种情绪促使他去研究前人的音乐成果。他不但在创作中吸取传统音乐的精华，还撰写了许多有关舒伯特、马勒、德彪西音乐的论文。以《加工》(1972—1980年)与《传统》(1975)为总标题的两套系列作品，便是他利用前人的成果创作的代表作。另一方面，他却在以《生产过程》(Produktionsprozesse,1968)为总标题的系列作品中，将“语音作品”发展为“身体语言”，完全走向了“无音乐”设想的极端。由此反映了交织在他创作风格上的多种发展方向，充分体现了70—80年代联邦德国作曲家普遍存在的创作多元化倾向。

施内贝尔至今已创作了13套带有总标题的系列作品，共包括49首独立乐曲。目前他是柏林艺术大学教授，时常开办现代音乐的专题讲座。

本世纪70年代以来，联邦德国乃至整个欧洲乐坛中崛起了一种被称为“新浪漫主义”的新流派。其主要特征是在创作风格及技法上对“先锋派”的“现代主义”的悖逆，以及向传统的靠拢和回归。许多作曲家此时已无意奉行在50年代曾极有约束力的系列原则，也不倾向于参与60年代广为传播的凯奇等人的达达主义实验，而是对十九世纪的传统表现出浓厚的兴趣。施内贝尔

以《加工》与《传统》为总标题创作的两套系列作品在这方面极有代表性。

施内贝尔从神学中获得了对于"传统"的理解——将"最初的感受广为传递",也就是在保存、吸收前世遗留下来的文化时进行"加工",旨在发现其实质,并在发挥其新的可能性的同时使其得以发展。施内贝尔对于"传统"与"加工"这两个概念的解释,对于进一步研究如何运用传统的材料、曲式与内容的"加工"方案来说,是很有代表性的。在他"加工"的许多作品中,古典、浪漫时期的音乐又获得了新的生命力。在此过程中,他尝试重新展示巴赫、贝多芬、舒伯特、瓦格纳与韦伯恩作品中的"内在生命力",同时"使其有可能向外部展现,而获得空间意义"。在《传统》所包含的一系列作品中,可以感觉到过去令人崇敬的曲式与内容,动人的力量与生机,他赋予这些内容新的生命力,将其引向新的现实与未来。

70年代的创作景象是五彩缤纷的,然而"传统"——"加工"(即变革性地继续发展)却程度不同地渗透在每个作曲家的各类作品中,它概括了70—80年代"回归"浪潮的特征。

加工 (Bearbeitung) 人声与乐器的多种组合

(一)"巴赫——对位"(Bach – Contrapuncti)。多声部合唱(约22分钟)。

作于1972—1976年。其中《对位Ⅰ》由圣马丁教堂唱诗班于1973年5月19日在法兰克福首演,指挥:齐格勒(Ziegler);《对位Ⅺ》于1967年7月10日在苏黎世首演,指挥:戈特瓦尔德(Gottwald);《对位Ⅵ》还未演出过。这三首选自《赋格的艺术》的乐曲(Ⅰ,Ⅺ,Ⅵ),由分布在音乐厅听众中的20个声部演唱。这些声部在大厅中以纵向、横向或弧线形方向轮番出现,从而使乐曲的各声部获得了巨大的空间性。通过声乐演唱与音响不同的结合或分离,巴赫音乐中潜在的活力,又以崭新的面貌展现在听众面前。

(二)"贝多芬奏鸣曲"(Beethoven – Sonate)。打击乐合奏(约25分钟)。

贝多芬钢琴奏鸣曲(Op.10/3)的内部结构建立在三至四个音不断变换组合形式的音组上,这一过程可以通过各种打击乐光彩夺目的音点来表现。这样,贝多芬的音乐似乎在色彩上进行了分类。作曲家利用打击乐的"动力性"展现了贝多芬音乐中强烈的节奏感。

(三)"韦伯恩变奏曲"(Webern – Variation)。任何几件乐器合奏(约12分钟)。

完成于1972年。1973年10月20日由南德广播交响乐团在巴黎首演,指

挥: 岑德尔(Zender)。

韦伯恩的钢琴变奏曲(Op.27),以其简明的谱面为听众展现了一种初具点描特征的音乐;另一方面,它却隐晦地形成了具有高度表现力的复调音乐。例如: 在那些构成旋律的音符之间往往有较长的休止,休止之后出现的音符似乎是闯入了宁静的空间。相距遥远的两个音符之间往往有弧线连接。在经过"加工"的《韦伯恩变奏曲》中,这种排列稀朗的对位复调全部写了出来。第一乐章有四个,也可说八个声部;第二乐章有五个,也可说十个声部;第三乐章有六个声部。配器形式没有确定,无论室内乐或交响乐形式都可以演奏。由此表明,这里的"加工"与巴赫"赋格的艺术"的"加工"恰恰相反。在对巴赫的"加工"中,配器形式不是由巴赫,而是由加工者决定的。但在此地,韦伯恩为钢琴谱写的音乐,却可用其他任意一些乐器演奏。

(四) "瓦格纳牧歌"(Wagner－Idyll)。室内乐与人声(约10分钟)。

完成于1980年。同年9月9日由柏林广播交响乐团的室内乐队在柏林首演,指挥: 施瓦茨(Schwarz),女高音: 卡塔琳娜·拉斯因斯基(Katarina Rasinski)。

这部作品的加工对象选自瓦格纳的歌剧《帕西发尔》中有关耶稣受难节的魔法段落。瓦格纳音乐中的华丽音响在此被转换为室内乐,正如瓦格纳将其歌剧《齐格弗里德》的主题转用于《齐格弗里德牧歌》一般。音乐中的三个要素——悠长的旋律线条、流畅的音响以及富有脉动感的节奏,使这部作品不同于大乐队式的配器作品。配器上所添加的一些色彩,如萨克管、吉他、打击乐及风琴,非常适合瓦格纳在春天幻景中能够唤起矛盾感情的性格。施内贝尔在美化的自然音响与人类痛苦的呻吟中,开拓了一条较为新颖且光辉灿烂的浪漫主义之路。

(五) "舒伯特幻想曲"(Schubert－Phantasie)。两套编制的大乐队(20至25分钟)。

完成于1977年圣诞节前夕,1979年3月16日由黑森广播交响乐团首演,指挥: 伊斯基耶多(Izquierdo)。

施内贝尔在此将舒伯特《G大调钢琴奏鸣曲》(DV894)第一乐章主题融化在新的织体及和声背景中,以自己的语言,即大乐队形式重新阐述。原作品在此时隐时现,其旋律、和声、节奏,被吹奏乐及弦乐的独奏者们在他们的乐器上模仿得惟纱惟肖。弦乐全奏划分为一个独立的层次,形成一部以"幻觉"为标题的独立作品。其中一些飘荡的音响非常符合舒伯特音乐中的想象。它

在《舒伯特幻想曲》中为“幻想奏鸣曲”的旋律线条及和声，铺垫了呈现彩虹般的背景及虚幻的前景。

传统 (Tradition) 人声与乐器的多种组合

(一) “卡农”(Canones)

1. 自动敕书中(In motu proprio)。七件同类乐器的卡农(约12分钟)。

完成于1975年。同年10月24日由巴黎音乐学院的大提琴演奏家们首演。

在卡农中，一个声部被另几个声部模仿，同一旋律在依次进入的各声部中先后交叠。在此，每当一个新的声部，或者说被模仿的声部作为一个新乐句进入时，其音响形态及特征也同时发生变化。这样，每个声部中的线条都有各自的发展过程，这便是《自动敕书中》的卡农。由这几个声部融汇一体的音乐在极为模糊的调性与色彩缤纷的和声之间，在调性与无调性之间、在乐音与噪音之间摇摆着向前发展，并在此过程中不断穿越一些新乐句：严格的卡农形式由此产生了丰富的表现力。

2. “八度音程”(Diapason)。由不同类型的器乐组演奏的卡农à13(约18分钟)。

完成于1977年。同年10月7日由西南广播交响乐团在蒂宾根首演，指挥：布尔(Bour)。

音乐细胞以卡农的形式穿越了十三个声部，每当一个新声部进入之后均有所变化：开始为点描式的单一的音响，之后连结为线条型，并逐渐发展得较为旋律化及多样化。但在结束时，它又重新回到点描式的单一音响。因此，卡农“八度音程”的循环更新贯穿了全曲，音乐中依次出现了表现极为不同的乐句。例如：开始时咄咄逼人、富于进攻性的情绪发展到卡农中部时，转化为经常出现的平静的柔声细语，前后两种截然不同的感情形成了鲜明的对比。

(二) “B大调五重奏”(B－Dur－Quintett)。弦乐四重奏与钢琴(或小提琴，大提琴，单簧管，低音单簧管，钢琴；或小提琴，大提琴，长笛，长号，钢琴约20分钟)。

作于1976—1977年间。由黑森广播弦乐四重奏组于1978年4月17日在达姆斯塔特首演，指挥：比林(Billing)。

五重奏第一部分名为“圣歌变奏曲”，由几个旋律线条构成，其中音乐的素材及形态逐段地变化：由密集的结合至宽广的排列，然后再顺序返回。这一部分以大二度及小三度的音列为基础，密集结合的乐句以五声音阶的形式出

现，并与此相适应地采用了典雅的表现手法。四重奏的另一部分是谐谑曲，它强调音乐的垂直关系，即纵向的音响结合。第一部分的音响结构至此已发生了变化，大二度及小三度相互叠置在一起。因此有时人们听到的是熠熠生辉的多音集合，有时则出现单纯的三和弦，它使音乐含有一种思乡的感情。

(三) “死亡与性爱”(Thanatos－Eros)。大乐队与声乐(约35分钟)。

作于1979—1982年。1982年5月11日由克拉科夫爱乐乐团在格拉茨首演，指挥：米希尼耶夫斯基(Michniejewski)。作品由两部交响即兴曲组成。其音乐素材一方面展现了分裂的过程，另一方面将这种分裂加以拼合与融化。如性爱与死亡、爱情与死神、逝去与生存这些概念并没有形成相互对立的形态，而是处于相互转化、相互渗透的过程之中。死作为分离过程，而性爱则被作为结合的过程。

(四) “约瓦伊戈尔里”(Jowaegerli)。阿雷曼族方言、图画及声乐、器乐、打击乐。

完成于1983年。作品是以黑贝尔(J.P.Hebel)创作及收集的阿雷曼族民间故事中的语言及图画而创作的，由西南广播电台交响乐团、施内贝尔本人及其他特邀人员首演，指挥：佩斯考(Pesko)。在整部作品中，运用阿雷曼族方言谱写的伟大诗篇贯穿始终。此外，还从“莱茵兰的家庭之友”中选用了三则故事作为这首诗篇的注释。与诗篇朗诵同时进行的多声部合唱既起着伴奏作用，又起着衬托背景的作用，它与器乐合奏一起形成了一种“室内装饰音乐”。它不仅在伴奏诗篇朗诵时起到了辅助理解的作用，更重要的是它将往事象征性地转化成为音乐，例如将农民驾驭着马车行驶的景象，或是一个过去的父与子的故事，甚至时间流逝过程的画面都转化成为音乐。

(五) “托卡塔与赋格”(Toccata and Fuge)。管风琴(约60分钟)。

完成于1980—1982年间。“Toccata”原意为“触动”，这里采用该词形容对于管风琴键的触击。在具有丰富管风琴色彩与高度触键技巧的托卡塔音乐中，音符有时似乎排列为密集的音列，有时则又十分松散，犹如一个个闪烁的光点。音响的帷纱在不断更换，一连串断奏的音符似银线般地在帷纱中穿引。赋格中的旋律线条，使管风琴的丰富色彩得以充分展现，原来的赋格部分短而集中，为那些较长的、音乐进行上有所发展的间奏留下了充裕的空间。对比托卡塔中的“触动”以及赋格中的“保持”，前者具有强烈的进攻性，后者则表现出短暂的宁静。

(姜　丹)

勋 伯 格
(SCHOENBERG, Anold)

奥地利作曲家。1874年9月13日生于维也纳，1951年卒于洛杉矶。他8岁时开始学小提琴，后来又尝试作曲。这时的作品，用他自己的话来说："不过是模仿我听过的音乐而已。"由于他父亲很早去世，家庭生活非常贫困，他便到一家私人银行去工作以维持生活。20岁时，他向作曲家亚历山大·冯·策姆林斯基(Alexander von Zemlinsky)学习对位法。这虽然只进行了几个月，但却是勋伯格在作曲方面受到的唯一教育，其余作曲理论与技术均系自修。后来，策姆林斯基还成为勋伯格很好的朋友。

勋伯格在25岁时创作了《弦乐六重奏"净化之夜"》，这是他的第一部重要作品，在当时虽未受到很大注意，但后来却成为他作品中被演出得最多的一部。1900年他又开始创作一部规模十分庞大的作品——大合唱《古雷之歌》(Gurrelieder)。这部作品的初稿虽然在1901年便已基本完成，但他却没有足够的时间来配器。这是因为他为生活所迫，不得不为许多别人写的轻歌剧配器来赚钱糊口。1901年，他和策姆林斯基的妹妹玛蒂尔德(Mathilde)结婚。年底，勋伯格在柏林一家酒馆的小乐队作指挥。1902年，理查·斯特劳斯见到他的《古雷之歌》第一部分的总谱，感到非常满意，为了帮助勋伯格早日完成这部作品，便推荐他到柏林斯特恩音乐学院兼课。1911年，他完成了《古雷之歌》的配器工作。1913年，这部作品在维也纳首演，并获得很大成功。

勋伯格于1903年回到维也纳，和策姆林斯基住在一起。就在这年，他认识了古斯塔夫·马勒。这位大作曲家、大指挥家虽然并不完全同意勋伯格那种激进的音乐观点，也并不很喜欢他的作品，但却非常器重他，并给他以很大的支持。马勒说勋伯格的音乐是属于新一代的，而他自己则是老一代的。这个事实非常鲜明地表现出一位艺术大师卓越的眼光和宽大的胸怀。勋伯格对马勒一生都非常敬重，后来还把他的一部重要著作《和声学》题献给马勒。

1904年，勋伯格先后收了两名弟子：安东·韦伯恩和阿尔班·贝尔格。他们两人不仅在勋伯格处受到了良好的音乐理论和技术教育，而且特别在音乐观念上受到了非常有益的影响，以致使他们在音乐创作上走上了一条崭新的道路。此后，他们师徒三人便志同道合地为创造新的音乐风格而终生努力不懈。为此，人们称他们为"新维也纳乐派"。

第一次世界大战开始后，勋伯格于1915年应征入伍，但因他已超过40岁，所以不久便退伍。退伍后，他在维也纳创立了“私人音乐演奏协会”(Society for Private Music Performance)，他的两位弟子是他这一活动的得力助手。在这持续了好几年的音乐活动中，他们演出了不少重要的室内乐新作品。同时，他也教了不少私人学生，其中著名的有艾斯勒(H.Eisler)、兰克尔(K.Rankl)等。战后的1920年，在一次阿姆斯特丹市举行的“马勒音乐节”上，勋伯格的作品受到了世界各国人士的注意。同年冬天，勋伯格在靠近维也纳的茂德林(Mödling)定居。1923年，他的妻子玛蒂尔德不幸去世。第二年，在勋伯格50岁生日时，人们在维也纳市政大厅为他举行了庆祝会，这是他获得的特殊荣誉。1925年，他应聘到柏林普鲁士艺术学院任高级作曲班主任。这期间他又再次结婚，他的第二个妻子是他过去的学生、著名小提琴家鲁道夫·柯立什(Rudolf Kolisch)的妹妹。1933年希特勒上台后，由于这位独裁者对一切具有革新思想的艺术都十分憎恨，勋伯格的音乐被纳粹禁止演出，他的其他活动也受到限制。在这种情况下，他被迫辞去柏林教职，离开了德国。他在法国住了一段时间之后，便于1933年底转往美国。开始他执教于波士顿，后来迁居洛杉矶，执教于加州大学。此后，终其一生他都在这里度过。

勋伯格的创作虽然有过几次大的转变，但表现主义的风格特点却始终是贯穿他整个创作的主线。他曾说过：“一件艺术作品，只有当它把作者内心激荡的感情传达给听众的时候，它才能产生最大的效果，才能由此引起听众内心感情的激荡。”[①]他的音乐的确并非人们往往误解的那样是过分理智而非感情的。他早期的作品明显地表现出后期浪漫派的风格特点，如前面曾提到过的《弦乐六重奏“净化之夜”》和《古雷之歌》。属于这时期的主要作品还有：交响诗《贝利亚斯与梅丽桑德》(作品5，1902—1903)、《第一弦乐四重奏》(作品7，1904—1905)、《第一室内交响曲》(作品9，1906)、《第二弦乐四重奏》(作品10，1907—1908)等。这些作品虽然都写得非常成功，但他却绝不满足于既有成就，而是不断探索，不断创新。这之后他的创作进入了一个新的时期，即无调性时期。他的第一首无调性作品是《钢琴曲三首》(作品11，1909)。另外还有：声乐套曲《空中花园篇》(作品15，1908)、《五首管弦乐曲》(作品16，1909)、独脚戏歌剧《期待》(作品17，1909)、《六首钢琴小品》(作品19，1911)、《月迷皮埃罗》(作品21，1912)等。如果说勋伯格前一时

① 引自彼得·斯·汉森著《二十世纪音乐概论》(孟宪福译)，第64页。

期的作品还不能完全表现出他个人风格的话，那么这阶段的作品便完全表现出他独特的个人风格了。

由于无调性完全打破了调性音乐的组织，所以如何来组织音乐便成了亟待解决的问题。开始，属于这个范畴的作曲家都是各行其是;即使同一作曲家，这部作品和那部作品的处理方法也不一样。后来，勋伯格终于摸索出了一套比较带普遍性的处理无调性的方法，即十二音作曲法，通常也称“十二音体系”。作曲前预先把十二个半音设计成一个十二音序列，这个序列便作为这首乐曲构成的基础，其中旋律与和声都产生于这个序列。一首乐曲有了这个基础，便获得前后一贯的统一。这个方法确实被许多作曲家所接受，甚至包括像斯特拉文斯基这样的作曲大师，尽管他和勋伯格的艺术观迥然不同。这个方法，特别是其中的序列思想，对20世纪音乐确实产生了巨大而深远的影响，可以说在音乐上又开创了一个新的天地。勋伯格的第一首十二音作品是他在1923年完成的《钢琴曲五首》(作品23)中的第五首。另外还有《钢琴组曲》(作品25，1921—1923)、《木管五重奏》(作品26，1924)、《第三弦乐四重奏》(作品30，1927)、《乐队变奏曲》(作品31，1927—1928)、《钢琴曲》(作品33a、b，1927，1932)等。勋伯格在美国时期(1935—1951)的作品虽然仍以十二音作曲法为主，但作品却表现出对这一作曲法有了某些修改和放宽，有时甚至部分地回到调性原则上去。其中有几首是作曲家对第二次世界大战作出的直接反应，如《拿破仑颂》(作品41，1942)和《一个华沙幸存者》(作品46，1947)，后者的文字部分充分说明了勋伯格对独裁者的仇恨和对希特勒统治下欧洲犹太人的深切同情。此外，还有《小提琴协奏曲》(作品36，1936)、《第四弦乐四重奏》(作品37，1936)、《钢琴协奏曲》(作品42，1942)和《弦乐三重奏》(作品45，1946)等。这说明他对大型器乐作品的创作仍继续感兴趣。在这些作品中，勋伯格往往把调性的传统手法和十二音手法结合起来，从而产生了一种和已往作品那种紧张气氛迥然不同的、较松弛的、有迟暮之感的情调，《钢琴协奏曲》最明显地表现了这一特点。这时期的另一重要作品便是歌剧《摩西与阿隆》。这部作品开始写于30年代，但直到1951年勋伯格去世时仍未完成。不过这并非因为他对此失去了兴趣。其实，在他去世前他还希望能写出第三幕的音乐。有人提出了一个很有意思的推测:他可能从摩西身上看到了他自己。的确，在他们两人的生涯中，有一些共同之处，因为勋伯格也曾把他的门徒们引向一个新的王国——音乐王国。同时，他和摩西一样，也曾遭受过令人痛心的背弃：真正的领袖被忽视，而一些

虚假的偶像却被崇拜。

勋伯格不仅是一位作曲家，还是一位很有建树的理论家。他著的《和声学》，是20世纪最重要的一部关于传统和声的理论著作之一，它总结了从古典派到后期浪漫派所有的和声现象及技术。另外还有《初学作曲的范式》(有台湾陈宏心中译本)、《和声的结构功能》(有茅于润中译本)、《对位法最初步练习》、《作曲基本原理》(有吴佩华中译本)以及论文集《风格与观念》等。

(罗忠镕)

弦乐六重奏"净化之夜"(Verklärte Nacht) Op.4

19世纪末，一批具有现代倾向的青年作曲家都致力于写作瓦格纳风格的歌剧与大型乐队的交响诗。可是，当时年仅25岁的勋伯格却在室内乐的范畴里，运用标题音乐的原则，创作了一部最具个性、新颖独特的交响诗型的室内乐作品——《弦乐六重奏"净化之夜"》。这是他的第一部大型作品，由于色彩丰富、和声新颖，具有强烈的艺术美感，所以蜚声乐坛，经久不衰。为此，勋伯格又在1917年将它改写为一部弦乐合奏曲，使音色、音量及表现力获得了前所未有的改进。甚至到1943年，作曲家早就不从事调性音乐的写作时，还对总谱再次作了修订，由此可知它在勋伯格心目中所占有的地位。

"净化之夜"是作曲家从唯美派诗人理查德·德默尔在1896年出版的诗集《女人与世界》一诗的最初三十六行诗句中汲取灵感的，并且在9月里短短的3个星期中，写成了这部不朽名作。诗的内容大致如下：两个生灵正穿越一座冷寂、荒秃的小树林。行走间，那位女子首先向男子请罪，因为她已怀孕了，而这个孩子的父亲却不是身旁的男子。当她认定这位男子将是她永生的伴侣时，内心沉痛，感到罪孽深重，于是请求他的宽恕。那男子听了她的自白以后，同情她的遭遇，不愿使她因犯罪而心情沉重。男子说了不少慰藉的话，同时诚恳地向她表示愿意负担这个孩子的一切。男子的真挚感情使她内心受到了一种崇高的启示，她再不绝望，柔情地投身到那男子的怀抱中。两人亲热接吻，然后在这奇妙的月夜中，踱着轻快的步伐，向森林的远处走去。当时的气氛十分纯洁，好似整个世界都升华了。

这部作品描写了人与自然紧密的结合，是典型的浪漫主义题材，正体现了那时候的浪漫主义的风格特点。此曲与瓦格纳的《女武神》极为相似，而且整个风格也是瓦格纳型的。从曲式谈，它与"新德意志"乐派有密切的关联，

采用自由发展的单乐章结构写成，而且在主题的处理上也有近似之处：无穷的主题，按照诗的内容而发展；主旋律没有标题，都按照主导动机一样地予以运用，贯穿全曲；作品没有具体明确的曲式以及正常的发展部，只是通过主题的不时再现而统一起来。六重奏的基本结构按照原诗的布局分为五个段。其中的第一、三、五段具有叙事的性质，同时也描绘了在寒冷的月夜下，一对情侣的恩爱之情；第二段主要是写女子的内疚的心情及动人的哀诉；第四段是写男子语重心长的安慰以及温顺而深沉的爱情。

音乐一开始，首先出现了一阵沉重的、拖曳的脚步声。在步履艰难的步伐声中，出现了一个情绪压抑的悲哀曲调，时而还可以听到一阵阵风吹树叶的簌簌声，这正是原诗中第一段诗句的准确写照。那位女子带着濒于绝望的悲痛心情，拖着滞重的脚步，挨着她的情侣踯躅在月夜下的冷寂树林中。突然间，出现了一个温顺体贴的乐思，但这仅是昙花一现。在一个短暂的"渐强"声中，音乐进入了第二段。

女子开始了她悲痛欲绝的怨诉，在慢条斯理的语言中可以感受到她情绪的起伏与悔恨之意。这种感情愈来愈强烈，最后达到了高潮。然后，带着丝丝抽搐，渐渐地平静下来。之后，男女间绵绵的对话开始。两种心情，两种思想交织在一起，逐渐地构成了一个很长的发展部分。节拍由$\frac{4}{4}$突然转为$\frac{3}{4}$。音乐时快时慢、变化频繁，有时还会出现一支描述女子渴望母爱的优美、温柔的曲调。总之，这里溶合了表白与劝说、忏悔与鼓励等各种感情。渐渐地，音乐变得十分粗野、紧张、偈促起来，逐渐构成了一个*ff*的巨大高潮。悲剧出现了，女子向男子叙述自己为了母爱的追求而误人歧途，乃至失身的整个过程。

第三段音乐由第一小提琴的一个宣叙性的曲调引人，然后由中提琴接上，再次引出了哀诉的主题。这时，音乐渐渐激动起来，具有非常强烈的戏剧性，同时仍然可以隐隐地听到那拖曳的、沉重的脚步声，似乎表现这位女子悔恨交加，思想依然没有解脱出来。音乐仍然没有忘却对情景的描绘，在这段音乐的末尾，小提琴及中提琴在高把位上奏出了一个极其轻柔的和弦，似乎月光透过云层淡淡地洒向了朦胧的夜景，一切仍然是如此宁静。

第四段音乐由男子安慰的答话开始，这是由丰富和声支持的一个独奏大提琴的动机暗示出来的。音乐渐渐进入了一种神奇而美妙的境界，犹如诗句中所写的那样：

"啊！你看，宇宙在闪闪发光，
这光芒把大地照耀得金碧辉煌！"

这里男子将那女子的思想引向了圣洁的境地，音乐同样也显得出奇地隽丽。在加弱音器的第二小提琴和第一中提琴的流动六连音、第二中提琴与大提琴的泛音与拨弦的背景上，第一小提琴奏出了一支沁人肺腑的美妙旋律，给人以美好的向往。音乐意境深邃、韵味隽永，我们还可以听到逼真的长笛、单簧管及竖琴的音响，这种奇妙的配器实在堪称是弦乐写作中的一绝。接着，小提琴与大提琴之间的男女对话开始了，虽然还是那样情意绵绵，但是好景不常，乐曲开始时的那个情绪压抑的主题又再次出现了。于是对话中断了，好似又出现了什么周折。当第一小提琴上出现了一支充满感情、无限温存的新曲调时，音乐的气氛又变了，并且逐渐发展成为一种激情，最终由此爆发出一支炽烈的爱情之歌。男女间的心灵沟通了，一切哀怨、悔恨终于化为了永恒的爱情。

音乐进入第五段。美妙的景色展现在人们的眼帘之中。第一小提琴及大提琴间的对话以及第二小提琴金光闪闪的伴奏，描绘出一幅生动、迷人的情侣夜游图。最后，音乐进入了一种奇幻而圣洁的境界，万物在皎洁的月光普照下，显得崇高而神圣。纯洁的爱情可以使一切升华、净化!

(朱　建)

五首管弦乐曲 (Fünf Orchesterstücke) Op.16

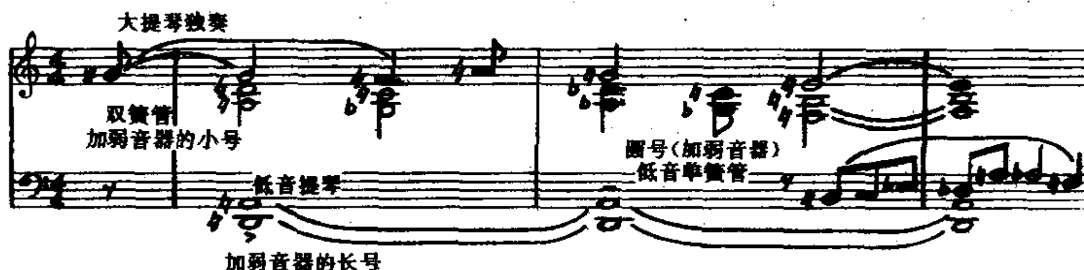
作于1909年。这是勋伯格从调性音乐转向无调性音乐的重要作品之一。特别是由于其中首次出现了作曲家的创新手法而使这部作品在他的创作生涯中显得尤为重要。音乐具有明显的表现主义风格，每首乐曲都和某种特定的情趣有所联系。为此，作曲家还在每首乐曲上加上标题。40年后(1949)，勋伯格又重新修订了这部作品，并把原来所用的庞大乐队改配为普通编制的乐队。

一、“预兆”(Vorgefühle)，非常快。音乐很好地说明了无调性语风很适于表现恐怖和焦急之类的情绪。基本主题是一个上行的动机，由加弱音器的大提琴奏出，并伴以单簧管五度平行进行的旋律:



这个主题以多种多样的姿态在全曲出现，如节奏的扩大和缩小、音程的变化等等。勋伯格在这里还开拓了许多新鲜的乐器音色和配器效果，如加弱音器的圆号和长号强奏出的粗糙声音、加弱音器的小号上的颤舌音等。他还使用了过去不常用的高、低极端音区来构成十分突出、有趣的变化和对比。印象派的作曲家固然也在配器上创造了许许多多新鲜的音色，但多趋于柔和的效果，而勋伯格则发掘出了许多强烈的、刺激的效果。这使得我们的音响世界五光十色，更加激动人心。本曲便是很好的例子。

二、“去年”(Vergangenes)，中速的四分音符。这个带着浪漫主义格调的乐章表现了一种沉思的情绪。开始的和声既是音又是音色的结合：和弦的每个声部都用不同的乐器演奏。独奏大提琴奏出的引子主题确定了音乐的基调。这个主题令人想起瓦格纳的特里斯坦主导动机。的确，本曲确实充满了后期浪漫派那种半音体系的语汇。



长长的引子结束后，在加弱音器的中提琴上出现一个柔和的抒情乐思，这是本曲的主要主题。



这个主题几经变化后，大管在钢片琴的固定反复音型上奏出一个新的八分音符的音型，随即又缩小为十六分音符并发展成本曲高潮。



当主要主题再现时，这个大管音型又成为主题的对题，两个因素就这样结合起来了。结尾又回到引子主题，音响十分纯净——在加弱音器的铜管和声上浮现出闪烁的钢片琴声和清亮的弦乐泛音。

三、“湖边夏晨：色彩”(Sommermorgen an einem see: Farben)，中

速。勋伯格原来称之为“音响练习”。这是一首十分别致的曲子。勋伯格在这里创造了一种新的手法，即“音色旋律”。他这种想法起意于他和马勒的一次闲谈。他认为不同乐器所奏单个的音可构成一个旋律。马勒对他这种想法虽持怀疑态度，但后来勋伯格却在本曲中实现了，而且还有所发展。曲中的和声虽也在变换，但却觉察不到，以致耳朵便把注意力集中在音色的变换上了。他所创造的这种手法确实很好地描绘了夏晨溟濛的湖光水色。

四、“Peripetie”，很快。peripetie是一个希腊字，意思是指戏剧中的事件的突变。本曲很富于戏剧性，和安静的前一曲适成对比。木管和铜管轮流奏出激烈的音型，灵活的节奏、零碎的结构、大跳的旋律，再加上加弱音器的铜管的强奏——这一切典型的勋伯格手法在此构成一幅色彩强烈的图画。结尾处音乐达到戏剧性的高潮。

五、“带伴奏的宣叙调”(Das obligate Rezitative)，小快板。最后一曲是富于激情的抒情音乐。短小的、没有呼吸的乐句传达出一种强烈的感情。勋伯格在本曲中创造出一种他所追求的用不断更新、没有反复来削弱其紧张度的旋律。这也正是维也纳乐派无主题音乐的滥觞。由于愈来愈意识到自己那错综复杂的复调结构对于指挥和演奏者的困难，所以勋伯格在本曲中首次创用了分别主要声部和其他对位声部的符号，而且在后来的总谱中一直沿用着。

月迷彼埃罗 (Pierrot Lunaire) 声乐套曲 Op.21

作于1912年。其中大部分都是在3月12日至5月30日之间写成的。这是一部根据比利时诗人阿伯特·吉罗(Albert Giraud)的组诗《月迷彼埃罗》写成的声乐套曲。原诗共50首，作曲家只选了21首，是根据奥托·埃利克(Otto Erich)的德译本谱写的。吉罗是一位象征派诗人，这部诗朦胧、抽象，全诗以第一人称或第三人称讲述主人公——孤独的彼埃罗对着月亮的种种奇思怪想。他痛苦地回忆过去，渴望返回家乡。彼埃罗是一个意大利喜剧中的丑角，穿着皱领的白上衣和肥大的裤子，脸上涂着白粉，经常作为一个失恋者和被人取笑的对象出现。这部作品中的彼埃罗有很大的变化，他还具有精神错乱的心理特征。

本曲最大的特点是声乐部分界于歌唱和朗诵之间。声部虽然有音高，但要求歌唱家一接触到各音音高便根据语调、语气向上或向下滑开，因而每位歌唱家的演唱都不尽相同。器乐部分共用了五种乐器，即长笛(兼短笛)、单簧管(兼低音单簧管)、小提琴、大提琴和钢琴。每首乐曲的演奏都未超过四件

乐器。

全曲21首诗分为三部分，每部分包括七首诗。

第一部分:

1. “醉月”。诗人用视觉啜饮着月光倾注于海面上的酒而陶醉。

2. “耧斗花”。月光苍白的花在七月的晚上开放。

3. “花花公子”。彼埃罗便是“贝加摩(Bergamo)的花花公子”，他在月光中装腔作势。

4. “苍白的洗衣妇”。月光象征着一位苍白的、光着臂膀的洗衣妇。

5. “肖邦的圆舞曲”。肖邦圆舞曲的魅力可以和病人嘴唇上最苍白的血色相比。

6. “圣母”。诗人向圣母祈祷，开始平静，然后激动。

7. “病月”。对一个不幸的“病”月的哀叹。

第二部分:

8. “夜”(帕萨卡利亚)。一首大部分在低音区的“帕萨卡利亚”，其中巨大的黑色蝴蝶象征着夜。

9. “向彼埃罗祈求”。诗人祈求彼埃罗恢复他忘记了的笑。

10. “盗窃”。彼埃罗和他的同伙盗窃王子的红宝石，那宝石是昔日荣华的血滴的象征。

11. “红色弥撒”。彼埃罗举行滑稽弥撒的恐怖的圣餐。

12. “绞架之歌”。受难者想象他大约要被一个骨瘦如柴的太太闷死而不是被刽子手的绞索绞死。

13. “斩首”。彼埃罗害怕被闪光的、弯刀似的新月斩首。

14. “十字架”。诗人被处以刑罚，在他的诗里钉上了十字架。

第三部分:

15. “怀乡病”。彼埃罗痛苦地悲叹怀乡病对他的折磨。

16. “残忍的行为”。彼埃罗冷酷地在卡桑德尔(Cassander)的秃头上钻个孔，用来抽土耳其烟。

17. “游戏文章”。月光嘲弄地模仿彼埃罗一位旧情人白发上的别针的闪光。本章的特点是中提琴与单簧管、人声与短笛间的双重倒影卡农。

18. “月斑”。月光投射在彼埃罗黑色外衣上的白色斑点将永远也擦洗不掉。音乐的特点是更精湛的对位技巧。先是单簧管与短笛间、小提琴与大提琴间的双重卡农，然后是逆行卡农。

19. “小夜曲”。当卡桑德尔抗议彼埃罗用一把奇形怪状的长弓拉中提琴(不是大提琴)时，彼埃罗揪住他的衣领，用弓在他的秃头上拉。

20. “回乡”(船歌)。彼埃罗向他的家乡贝加摩航行，睡莲作他的船，月光作他的舵。

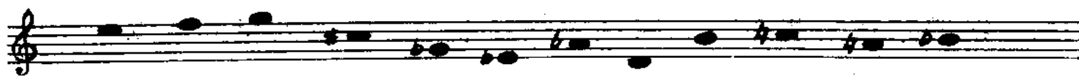
21. “啊，昔日的芬芳”。诉说昔日醉人的传奇的芬芳。

本曲于1912年12月16日在柏林首演，策姆夫人(Mme. Zehme)独唱。由于乐曲难度太大，以致演出前排练达40余次之多。演出时，策姆夫人身着彼埃罗服装，单独在黑色纱幕前演唱，乐队则隐在纱幕后面，由作曲家亲任指挥。听众反应十分强烈，有些段落在听众欢呼下不得不重演。这是勋伯格作品首演便获得成功的唯一的一次，但可惜这不是在维也纳，而是在柏林。

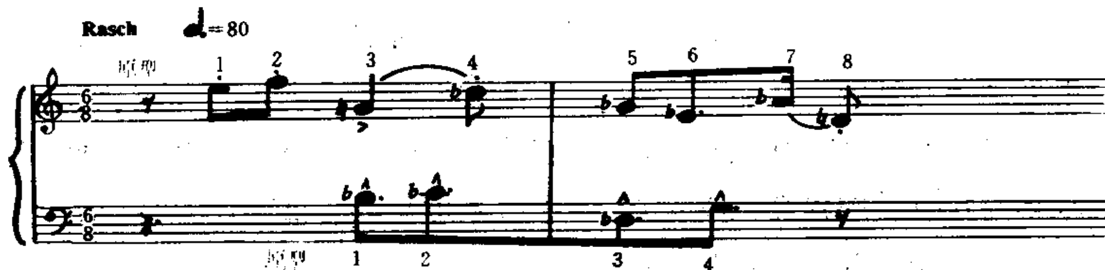
钢琴组曲 (Suite for Piano) Op.25

作于1924年。这是作曲家用十二音技法写成的第一部完整的作品。勋伯格为了完善他所创制的十二音技法，曾一度停止写作，专门研究这种技法。本曲是他重新握笔写作的第一部作品。虽是第一部，但从作品本身看，他的技法已十分成熟了。

这部组曲完全是按照巴罗克时期通行的组曲形式写成的。全曲的六个乐章都根据同一个序列写成。这个序列如下所示：

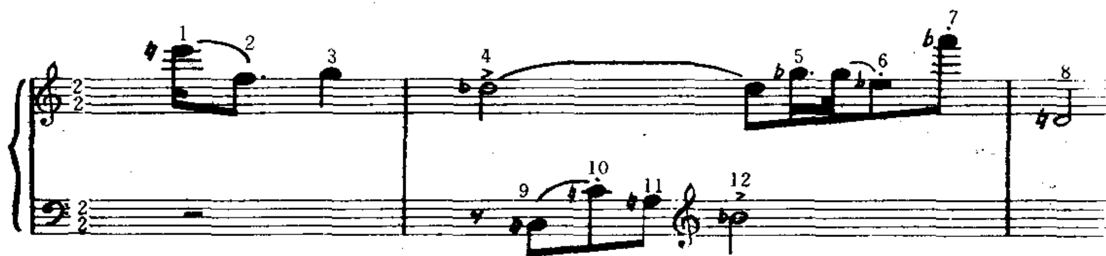


第一乐章，前奏曲，快，$\frac{6}{8}$拍。此乐章从谱面上看颇似巴赫的前奏曲。开始，左手线条在右手线条下面相隔三全音进行模仿。这两个线条都由原型序列构成。



贯穿整个乐章的反复音也为本章增加了特色。乐曲的和声主要由十二音风格所偏爱的不协和音程——大七度、大九度、减五度等音程构成。本乐章在音响上虽说和传统乐曲迥然不同，但在格调上却十分接近作曲家早期那种后期浪漫派语风。

第二乐章，加沃特舞曲，稍慢，不要急，$\frac{2}{2}$拍。"加沃特"是源于法国的一种$\frac{4}{4}$拍的舞曲，通常从第三拍开始，本乐章即保持了这个特点。乐曲开始采用了和前乐章右手相同的序列，但在不同的八度。



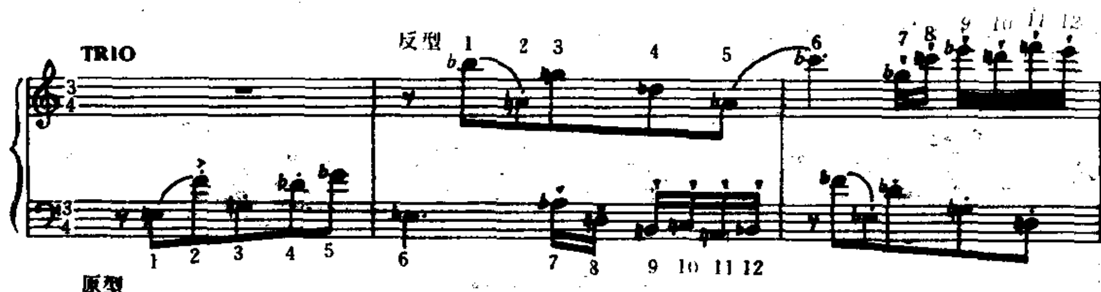
"加沃特"的节奏一般都很规整，但本曲在小节中却有精细的变化，增加了音乐的灵活性。曲中仍贯穿着反复的音。这里要说明一点，就是在十二音技法中立即反复的音被看成音的延续，因而不违背序列音不反复的规则。

第三乐章，缪塞特舞曲，快，$\frac{2}{2}$拍。"缪塞特"是流行于18世纪，用风笛演奏的一种田园风舞曲。勋伯格这首"缪塞特"是一首精致优美的小品，由规整的四小节乐句构成，这在勋伯格作品中是罕见的，当然这也是为了保持这种18世纪舞曲的特色。本曲在曲式上采用了巴罗克时期所用的二部形式。第二部分末段以变化的形式反复第一段的材料。曲中从头到尾反复出现的低音G保持了风笛低音管嗡嗡声的特点。作曲家要求在"缪塞特"之后再反复"加沃特"舞曲。这样一来本曲便成了"加沃特"的对比中段。这当然也是当时的惯例。

第四乐章，间奏曲，慢，$\frac{3}{4}$拍。这首乐曲具有一种十足的后期浪漫派钢琴音乐的格调，其中许多特点都令人想起勃拉姆斯的间奏曲，如厚重的和弦、三对二的节奏、音响丰满的低音区的使用等等。总之，这更接近于作曲家早期的乐风，和十二音时期的风格很不相同(他十二音时期的风格总是比较清澈透明的)。曲中时时出现的休止符使音乐时断时续，给人一种犹豫、踟蹰的感觉。这种效果还由于脱离了传统的参差错落的句法结构而有所增强。

第五乐章，小步舞曲，中速，$\frac{3}{4}$拍。本曲虽是按照由海顿、莫扎特发展起来的古典小步舞曲的轮廓写成的，即小步舞曲——三声中部——小步舞曲，但

其中的细节却差之甚远。三拍子不仅往往被切分音和小音符(十六分和三十二分音符)所隐蔽，而且其中还出现了两拍子的小节。按照惯例，"三声中部"总是比小步舞曲安静，在配器上更单薄、透明。这一点被勋伯格保持了，他甚至把它减薄到两个声部。有趣的是，由原型和反型序列构成了一个反向模仿的卡农：

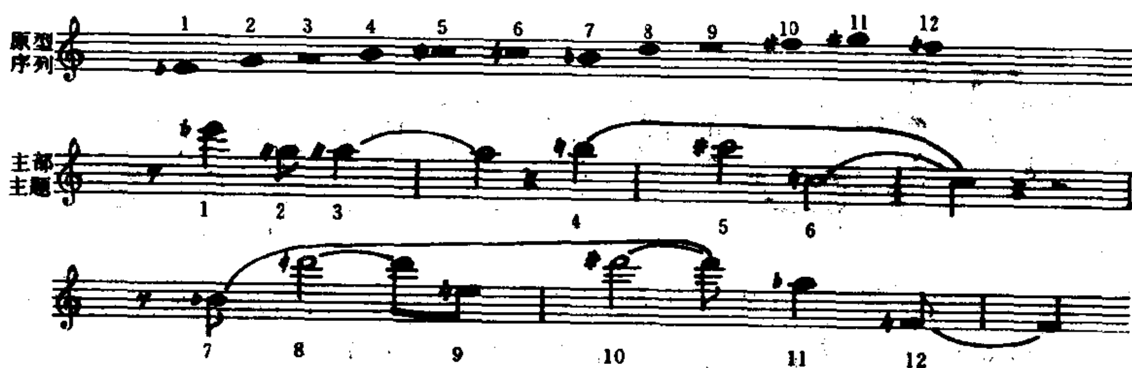


第六乐章，吉格舞曲，快，$\frac{2}{2}$拍。吉格舞曲是由爱尔兰或英格兰的快步舞曲发展而成的一个巴罗克组曲乐章。这种热情奔放的舞曲通常都是$\frac{6}{8}$拍。但由于在快速度时，六拍常被听成两组三拍(两个三连音)，所以说勋伯格在这里用$\frac{2}{2}$拍并没有脱离传统。不过他在本曲中从头到尾都使两拍和三拍交替出现或同时出现，这又和传统不符。复杂交织的节奏加之左、右手的迅速交替所产生的节奏紧张度推动着乐曲不断向前，更增强了吉格舞曲所固有的热情奔放的性质。就此点而论，乐曲在精神和情趣上和传统是十分吻合的。

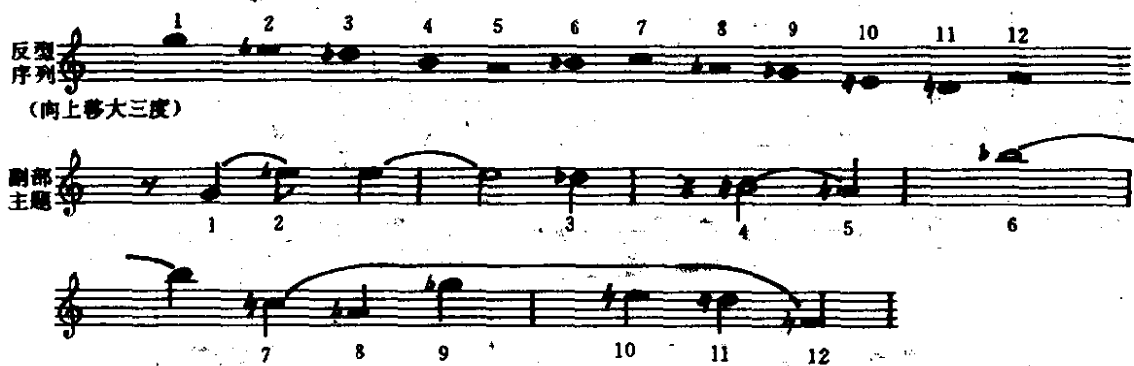
木管五重奏 (Bläserquintete) Op.26

作于1923年4月—1924年8月。1924年9月13日在维也纳举行的勋伯格50岁生日庆祝活动的音乐会上首演。这是勋伯格用十二音技法写成的第一部大型作品。全曲的四个乐章都用传统曲式写成，这说明这种具有革命性的新的技法是完全能同传统曲式结合得很好的。全曲四个乐章都根据同一个序列写成，曲中运用了高度的对位法技巧，结构十分复杂。勋伯格在完成这部作品后便应邀到柏林继任原由布索尼(F·Busoni)担任的普鲁士艺术学院高级作曲班主任一职，因此这是他在维也纳的最后一部作品。

第一乐章，生气勃勃地(Schwungvoll)，奏鸣曲式。开始，长笛奏出了由本曲原型序列构成的呈示部主部主题。



接着，双簧管奏出了由向上移位大三度的反型序列构成的副部主题。

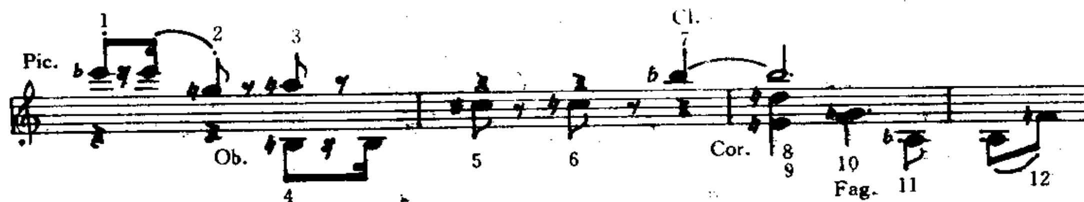


勋伯格用序列原型和反型的关系成功地代替了传统奏鸣曲式的主调和属调的关系。本乐章的展开部开始有十小节的导入部分，随后用片断化的序列构成的四十六小节展开，这里运用了十分精致的对位化组合。再现部差不多和呈示部一样长。主部主题仍用原高度的原型序列，副部主题却是向下移位小三度的反型。二者都以不同的形式出现。最后是二十七小节的尾声。

第二乐章，优美而明快，谐谑曲风(Anmutig und heiter; scherzando)。这是一首带回旋奏鸣曲曲式特点的谐谑曲。主部主题用原型序列构成，由双簧管奏出：



第一副部主题也由原型序列构成，开始由短笛奏出，随即转至其他乐器：

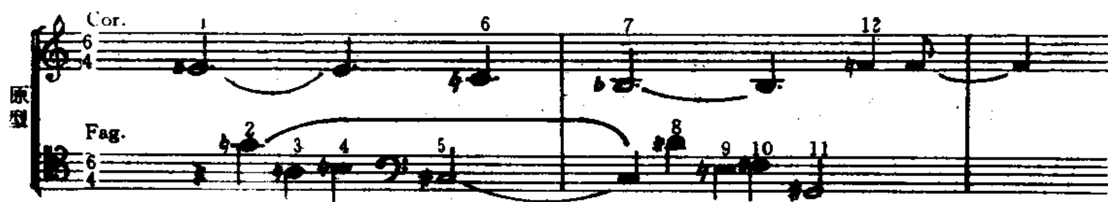


接着是主部的再现。第二副部主题相当于三声中部。它由反型和逆反型序列构成双重对位，由双簧管和圆号奏出，并在另一高度转位反复一次：



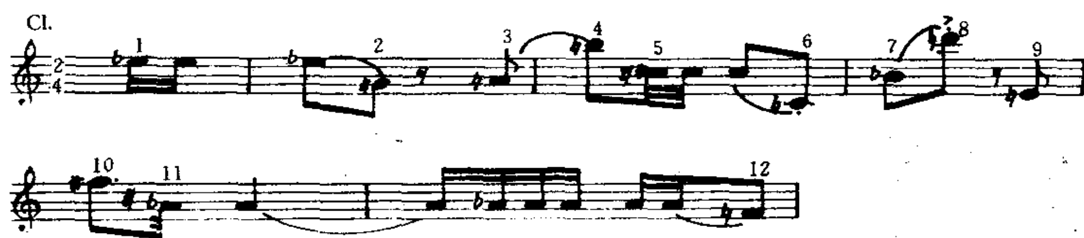
之后，由短笛的华彩乐句引出了一个长长的展开部。在缩短的再现部后又由短笛的华彩乐句引出一个长达六十小节的尾声结束了整个乐章。

第三乐章，稍慢(Etwas langsam)。这是一个三部曲式的慢板乐章。开始，单簧管和大管奏出由原型序列构成的二部对位形式的主题：



然后是对位化的发展。音乐有丰富的表情，这正是富于灵感的音乐区别于死板的计算之处。中间部分分为两部分。最后是和第一部分长度相当的再现。

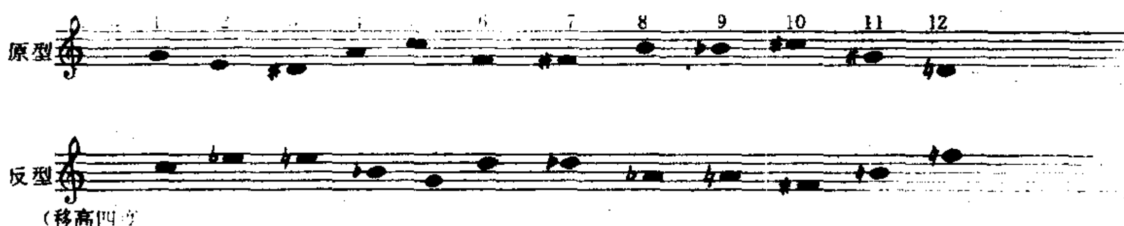
第四乐章，回旋曲。这是古典形式的终曲，由ABACABA的标准构造构成。主部主题仍由原型序列构成，移位的反型则构成主题的伴奏：



C是第二插部，构成了本乐章的展开部。A的每次再现都有精细的变化。总之，整部作品都表现出十分精湛的对位技巧，从中可约略窥见十二音技法的未来发展。同时，这部作品还表现出一种维也纳乐派所特有的自然而流畅的语风和严整的构思。所以说，这部作品虽然充满着激进的革新，但却洋溢着维也纳传统文化的精神。

第三弦乐四重奏 (String Quartet No.3) Op.30

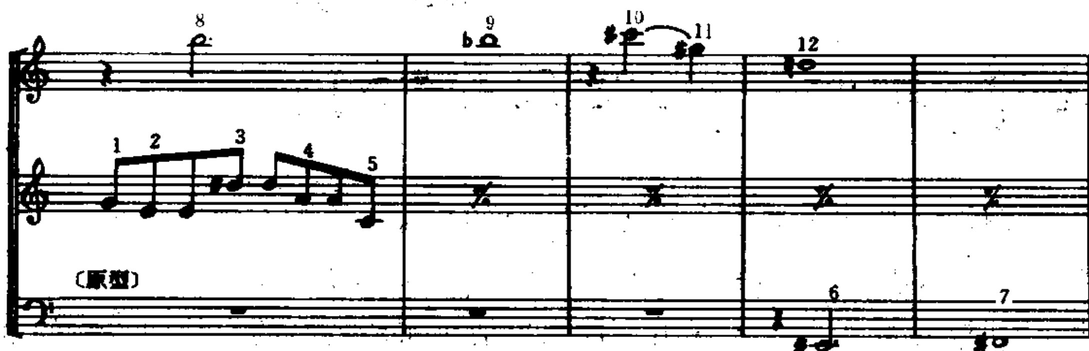
作于1927年。同年9月19日由茹朵尔夫·柯利施(Rudolf Kolisch)领头的著名弦乐四重奏组在维也纳首演。当时，勋伯格正在柏林普鲁士艺术学院任教并继续从事指挥活动。这部弦乐四重奏的创作和《第二弦乐四重奏》约相隔10年。在这10年中，勋伯格的创作曾不只一次地发生过巨大的变化——从调性音乐转变到无调性音乐，又从无调性音乐转变到十二音序列音乐。本曲是作曲家继《木管五重奏》后的又一部用十二音技法写成的大型室内乐作品。全曲共四个乐章，各乐章都根据下列序列及其变形写成:



从四个乐章性质上，可看出本曲保持着古典弦乐四重奏的特点。但作品的风格、曲式结构却和古典范例有着相当大的差异。比如说，乐曲的主题完全没有照原样在再现部出现过，在再现时往往只是保持了原来的节奏，旋律线总是有所改变，常常转位或作其他变化。

奏鸣曲式的第一乐章和作曲家以前那种高度对位化的写法不同，这里不是独立声部的结合，而是两个高度对比材料的结合。其中一个是流畅的抒情

旋律，一个是贯穿全乐章的、机械似的、不停运动的伴奏音型。主部主题由原型序列构成。



副部主题由向下移纯五度的反型序列构成。

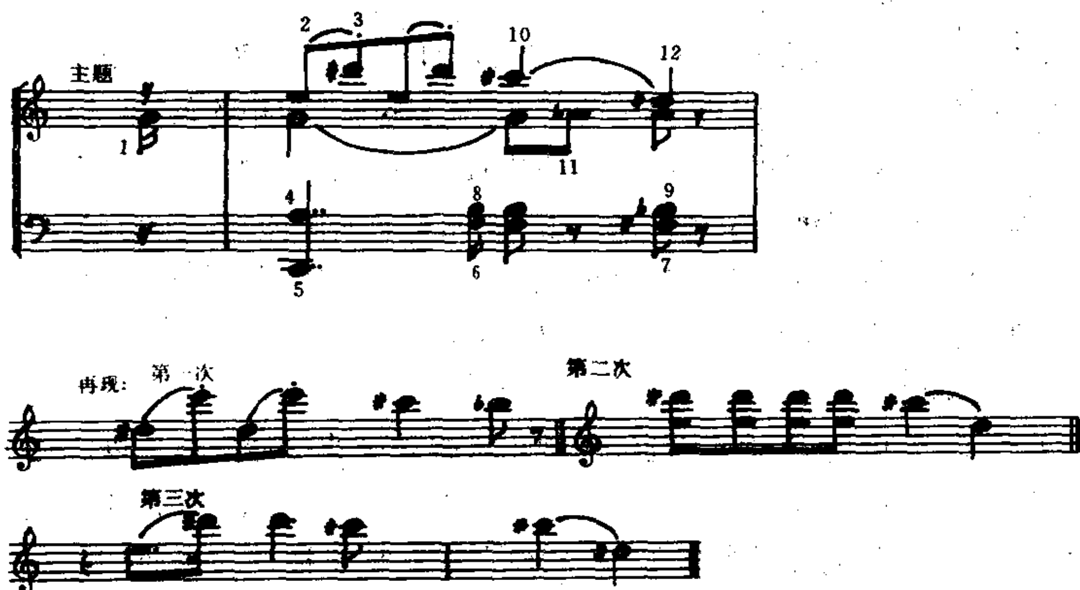


主、副部的关系在再现部中发生了有趣的变化。从主题材料看是倒装再现，即先是副部，后是主部再现;从序列看是顺序再现，即再现的副部由原型序列写成，主部由反型写成。所以，主、副部的再现当然就只能是节奏而不是音高了。在秩序井然的展开部中，抒情的成分和机械的运动都被展开，机械运动的重音又随着抒情成分重音的变化而变化，因而形成错综复杂的节奏。尾声中，原型和反型序列迭置成和弦并列在一起结束了这一乐章。

第二乐章，柔板(Adagio)。这是一组带回旋曲性质的双重变奏曲。变奏根据A、B两个主题写成。二者虽然都是抒情的，但主题B在每次变奏时却有很大变化。这就好似主题A是主部，B是插部了。变奏一共三组，第二变奏颇似展开部，第三变奏带再现部性质。最后是用更为接近A的材料写成的尾声。

第三乐章是一首用三部曲式写成的“间奏曲”。它和传统的“谐谑曲”相似，但再现却处理得极为自由，其中短小的主题片断用各种对位技术巧妙地结合起来，斑驳的色彩使人有一种光怪陆离之感。相当于“三声中部”的段落则较为连贯和抒情。

第四乐章用回旋奏鸣曲式写成。它以其旋律、节奏的单纯与材料复杂的前一乐章形成鲜明的对比。欢快的舞蹈性主部主题很有风趣，它一共出现四次，每次都有变化。



它和两个副部主题构成ABACABA的规整结构。A的最后一次再现为尾声。

这首四重奏在和声和主题材料的统一性上都比以前几首十二音作品有所增强，最后一乐章甚至还出现了并行的乐段结构。从这一点看，作曲家此时似乎又向传统回归了一步。

(罗忠镕)

乐队变奏曲 (Variations for Orchestra) Op.31

《乐队变奏曲》是勋伯格按照他自己的十二音技法创作的第一部大型管弦乐作品，是他艺术发展中的一块里程碑。同时，这一作品对许多杰出作曲家的创作产生了巨大影响，因此，它也是20世纪交响音乐发展史中的一块里程碑。此曲作于1926年5月，完成于1928年9月21日。同年12月12日，由著名指挥大师富特旺格勒指挥柏林爱乐乐团首演。

运用十二音技法写作大型管弦乐作品是十分不易的。为了写作此曲，作曲家写作了一批小型的合奏曲(作品25至30)，摸索经验，为此曲的创作做准备。因此，《乐队变奏曲》写得十分成功，虽然乐曲始终继承了勃拉姆斯、瑞格尔、埃尔加等人的乐队变奏曲的伟大传统，但在音响及风格上则完全是

勋伯格自己的。这部作品共分十二段：引子、主题、九个合适的变奏曲以及终曲。

引子，中速、平静的，$\frac{2}{2}$拍。勋伯格始终认为，一部作品中的每个段落都必须具有它自己的结构功能，这一点在引子部分中即可得到证实。开始时，木管乐器交替奏出一段起伏于三全音^{b}B—E之间的三连音。这种颤音式的固定音型的出现，犹如一种印象主义风格的音雾，具有朦胧、神秘的色彩，充满渴望的情绪，一切似乎在等待着某些事物的出现。就在这种音型的起伏与波动之中，基本音列的片断渐渐呈现出来，但主题完整而明确的陈述要直到下一段中才呈现出来。在基本序列出现之前，长号引进一个Bach的动机，这一动机十分重要，起着统一全曲的作用。勋伯格所以采用这一动机，据他自己说，是为了纪念巴赫。

主题，非常中庸，$\frac{3}{4}$拍。主题简单地由大提琴及小提琴先后予以陈述，共二十四小节，展示了音列的四个基本形式：原型、逆行倒影、逆行及倒影。和声由圆号、木管及低音提琴奏出，与旋律形成一种对称性的排列。和声是音列的垂直排列。其实，旋律与和声两者是同一实体的两个不同的侧面。勋伯格从原型音列中，引伸出乐曲中所有的素材——旋律的、和声的与对位的。

主题之后是变奏。勋伯格在变奏曲中始终保持了主题的基本轮廓，并且经常十分严格。他的变奏手法通常是一种装饰性的，有时将主题作为复调音网中的一根网绳，而其他动机则围绕它而组成一个音网。在配器上，经常采用乐队全奏及几件独奏乐器结合音响间的互相变换，以获取情绪及性格上的对比。

变奏(一)，中板，$\frac{3}{4}$拍。在变奏中，主题保持原状，在低音部上呈示，不过作了一些节奏上的变化。除主题外，还有一个三度、六度音程的对位曲调与主题形成对抗。普遍运用的三度、六度音程，使音乐充满了一种温柔的气氛。

变奏(二)，缓慢的，$\frac{9}{8}$拍，由19件独奏乐器演奏。这是一段由三组卡农组成的音乐。这一变奏由于包含了音列的四个变体及反向的卡农式的模仿而使得音乐变得错综复杂。

在此后的五个变奏中，主题降为次要，重点被放在新的对题和新鲜的节奏结构上。

变奏(三)，适中的，$\frac{3}{4}$拍。这一变奏由乐队全奏呈示出来，圆号及小号奏主

题与一种由四个十六分音符构成的强烈节奏型形成对抗，产生强烈而浑厚的音响，性格十分粗鲁。主旋律由两支圆号在中音区奏出，四个乐句间都隔有休止。休止时，其他乐器展开了对答。

变奏(四)，圆舞曲速度，$\frac{3}{4}$拍。这是一首颇具风格的舞曲，由12件乐器演奏。主题的变化极大，竟然作为一个新的对位线条的一种伴奏而出现，音响别致，独具匠心。配器具有室内乐性格，轻快活泼、优美动听。

变奏(五)，激动的，$\frac{3}{2}$拍。这段变奏是全曲的高潮中心。主题仍在低音部，但这次的出现更为有力，主要是由于主题的每个音后都有一个小九度，或大七度，或小二度的音，使它增加了力度。最后，在不断增长的复杂情况下，主题被吞没和改变了。这段变奏成为全曲中最丰富和最有色彩的一个变奏。

变奏(六)，行板，$\frac{4}{8}$拍。这段变奏具有明显的室内乐的结构及协奏曲的风格。三把独奏大提琴、一把独奏中提琴及低音提琴与全乐队形成对立。这时，主题伪装、隐伏于内声部，由第一独奏大提琴奏出。长笛、英国管及第一大管则演奏着从原音列中衍生出来的一些重要旋律。

变奏(七)，缓慢，$\frac{4}{4}$拍。这是全曲中的一个主要慢板段落。音乐具有神奇、梦幻般的特色，散文般的格调，并以一种丰富的对位织体来阐述了某些新的概念。

变奏(八)，生气勃勃，$\frac{2}{2}$拍。在一个生气勃勃、乱敲乱打的弦乐背景上，主题出现在双簧管上，然后先后在大管、长笛、单簧管及第一小提琴上出现以倒影的形式。在接近尾声的部分，可以听到长笛、单簧管及第一小提琴上演奏的主题。

变奏(九)，速度同前，但略缓慢，$\frac{2}{2}$拍。这个变奏比以前全部变奏的结构都复杂，主题的不同部分彼此相互重叠，以前先后出现的曲调，现在却同时呈现。乐曲中作多次短暂的渐慢，似乎意味着变奏曲行将结束，这里将出现某些新的东西。

终曲，很快，$\frac{3}{4}$拍。这是一个规模宏大的终曲，也是一个具有概括意义的终曲，整个作品中的情绪、速度、色彩以及主题变化在此作了一个概括性的总结。终曲分为若干明确的段落，其中始终都贯穿着B－A－C－H的动机。这动机有时与主题、新的副题相结合；有时作倒影或逆行进行；有时作警句主题来处理。最后在英国管上将主题原型作最后一次呈示，从音响上谈，这段音乐是勋伯格创作的最优美的片断之一。最后，音乐又回到急板，全曲在一个全部由

十二个半音组成的巨大和弦上结束。

(朱　建)

钢琴曲 (Klavierstucke) Op.33a

从1923年起，勋伯格使用了一种以音符出现先后次序为组织原则的技法，这就是人们常说的十二音技法。用十二音技法写作的音乐和古典音乐所追求的审美趣味完全不同，曾经作为传统音乐最根本的原则：协和，变得不重要了。

很多人认为现代艺术是一种乱七八糟的东西，然而，就勋伯格这一时期所写的作品而言，情况并非如此。尽管协和不再是一种绝对的审美标准，但在很多方面，勋伯格仍然保持了传统审美趣味，如：对比，统一;平衡、比例等。作品《钢琴曲》就是一个很典型的例子。

这首写于1929年的作品是勋伯格钢琴曲中最精致的杰作。它以古典奏鸣曲写成，各部分的结构非常明显清晰。现将作品33之一，作一简单的剖析。

这首乐曲以六个朦胧的和弦作为第一主题，随后引进的八分音符音调不断往上扩张，仿佛是一种渴望，但通过更为短小的流动音符过渡，第一主题再次出现，这次它包括十一个和弦。随后是两小节的连接。

副题出现了，它的织体像许多浪漫派的乐曲那样，乐思由一个凝滞的单音多次反复，徐徐地展开。伴奏声部缓缓流动。虽然它不像古典音乐中许多沉思抒情的段落那样甜美，但我们仍可感到作曲家心中曾经有过许多美丽的东西，然而此刻它只是一个依稀可辨的幻影了。

这个幻影是何其迷惘、何其短瞬！一种不安的焦虑袭上心头，打断了乐思的平静。如歌的旋律恰像"剪不断、理还乱"的缱绻情思，又重新萦绕在心头。

粗暴的低音音响再次震撼着沉于幻梦的主人公的心灵，这是乐曲的展开部分。一个短暂的休止符把它分为两部分，后半部分的节奏显得更狂乱些。

在经过这场动荡之后，主人公的心境已不能回到原来的宁静。那一个个朦胧的和弦在低音部回荡着，一支略带惶恐不安的旋律笼罩着它。副题的再现更是一种微弱的回声。

结尾部分音乐又激动起来。最后结束在一个凝重而深沉的低音和弦中。

(陈铭志)

舒　曼
(SCHUMAN, William Howard)

美国作曲家。1910年8月4日生于纽约。1930年在马尔金音乐学院学习,1933—1937年在哥伦比亚大学师范学院学习,1935—1945年任教于萨拉·劳伦斯大学。其间于1936—1948年在朱丽亚音乐学院师从R·哈里斯(Roy Harris)学习作曲。1945—1952年任希尔默出版公司(G·Schirmer INC.)音乐编辑。1945—1962年任朱丽亚音乐学院院长。1962—1969年任林肯表演艺术中心主席,提倡和支持美国作曲家的创作。

舒曼是探索美国音乐风格特点的作曲家之一,写了大量美国题材的作品,在创作原则和技法上,同欧洲传统保持着较密切的联系,比较倾向新浪漫主义。创作中酷爱狂想性的体裁以及固定低音、固定音型,多用悠长的色彩性旋律及复合和声。这些手法同他的老师哈里斯的创作比较接近,不过,舒曼音乐的节奏更为活泼敏捷,而且与流行音乐有明显的联系。他的配器也更为明亮和尖锐。

主要作品有交响乐十部、管弦乐《美国节日序曲》(American Festival Overture,1939)、《乔治·华盛顿桥》(1950)、《钢琴协奏曲》(1942)、《小提琴协奏曲》(1947)、大提琴与乐队幻想曲《奥菲欧之歌》(A Song of Orpheas,1961),《新英格兰三联画》(New England Triptych,1956)、清唱剧《自由之歌》(A Free Song,1943)、歌剧《强大的凯西队》(The Mighty Casey,1953)等。

第三交响曲 (Symphony No.3)

完成于1941年1月。同年10月17日由库谢维茨基(Serge Koussevitzky)指挥波士顿交响乐团在波士顿首演。乐队配器有两支长笛、短笛、两支双簧管、英国管、ᵇE单簧管、两支ᵇB单簧管、低音单簧管、两支大管、四支圆号、四支小号、四支长号、大号、定音鼓、小鼓、低音鼓、钹、木琴、弦乐。作曲家建议最好再加第三长笛或第二短笛、第三单簧管、第三大管、低音大管、四支圆号和一架钢琴。

这首乐曲气势雄伟,结构严密,采用了巴罗克时期的一些乐曲形式。乐曲分为各有两个段落的两大部分。

第一部分,“帕萨卡利亚与赋格”。帕萨卡利亚的开头是七小节的卡农,由七个不同声部不断加入,产生了丰满抒情的音响效果。此段共有四个变奏。赋格部分有三段赋格,它们的主题都由帕萨卡利亚的主题变奏而来。其中第一个主题由圆号奏出,第二个主题由英国管奏出,木管分四次加入。在乐曲高潮处,定音鼓独奏出紧张雄健的节奏。接着,铜管在弦乐的附点音符的伴奏下奏出第三个主题,然后铜管和木管分四次加入。尾声简短,气魄宏大,音色辉煌。

第二部分,“众赞歌与托卡塔”。这部分大量运用了变奏、重复、对位性变奏等手法。众赞歌的序奏由中提琴和大提琴奏出。独奏小号陈述主题,长笛和四声部的弦乐对主题进行变奏。乐曲的高潮是乐队的大型对位,木管和小提琴在高音区用和声方式重复主题,低音的木管和弦乐在低音区进行对答。然后四个木管安静地加进来,构成了两个声部对位性的变奏,大管和低音大管奏出了结尾。托卡塔段由小鼓敲击主题的节奏,低音单簧管奏主题,木管进行变奏,配器变化丰富,最后以一个庞大的尾声结束了全曲。

这首作品虽然在技术上有新古典主义的特征,但感情色彩却仍十分浓厚。

(蔡良玉)

斯克尔索普
(SCULTHORPE, Peter)

澳大利亚作曲家。1929年4月29日生于塔斯马尼亚岛(Tasmania)。早年就读于墨尔本大学,并于1958年赴英入牛津大学随鲁勃拉(Rubbra)和威尔斯(Wellesz)进修作曲。1961年回澳大利亚并任教于悉尼大学音乐系。1965—1966年,应邀赴美在耶鲁大学任住校作曲家;1971—1972年受聘担任英国萨西克斯大学客席教授。

斯克尔索普的早期作品颇受瓦雷兹和勋伯格的影响。自1954年起另辟蹊径,追求与欧洲现代音乐发展趋向不同的澳大利亚风格。《钢琴小奏鸣曲》的问世是体现这种追求的一个标志。随后,在以“伊尔坎达”(Irkanda,澳土著语,意为“遥远的地方”)为题的系列作品及其他作品中继续发展这种路线,并取得公认的成功。在这些作品中,斯克尔索普将澳洲土著音乐素材与巴托克式的节奏、潘德列茨基式的音块以及音色音乐、微分音等技法结合起来,形成

自己的风格。自1965年起，他进一步拓宽风格范围，在作品中引入东亚(主要是日本)及太平洋地区(主要是印尼和墨西哥等国)的音乐因素。这种转变与他广泛的旅游采风生活以及在悉尼大学从事民族音乐学的研究有关。《太阳音乐》系列是体现这种转变的代表性作品。

斯克尔索普的作品，在结构形式与个人幻想两方面维持着良好的平衡，音乐语言简洁明快，容易理解。他的音乐通常是有调性的，并常常是围绕一个中心调性缓慢地变化。他的创作虽不特别强调具体而微的标题性，但其构思常起因于某些感性的印象或乐外意念(extra－musical idea)。

斯克尔索普作品甚丰，除上面提及的以外，尚作有歌剧《变迁的仪式》(Rites of Passage,1972—1974)，弦乐四重奏九部，为数众多的管弦乐作品及各种不同类型的室内乐作品。斯克尔索普被公认为当代最杰出的澳大利亚作曲家，甚至被尊奉为“澳大利亚文化的偶像”。他曾获多种尊贵的荣誉，如大英百科全书艺术奖(1969)和英帝国官员勋章(O.B.E.,1977)等。

斯克尔索普目前是悉尼大学的作曲教授。

钢琴小奏鸣曲 (Sonatina for Piano)

斯克尔索普第一首公开发表的作品，作于1954年。乐曲的灵感来自澳大利亚土著民间传说中关于原始部落领袖约奈卡拉(Yoonecara)越过落日降临大地的故事。作曲家试图在作品中创造一种澳大利亚的音乐风格。作品显示出作曲家对非和声的织体与缓慢的静态风格的兴趣。作品的曲调素材与一些不断反复的音型的写法，与澳洲土著音乐有明显联系。全曲不分乐章，但可划分为三个对比的段落，相当于三个乐章。首尾以同一主题呼应，呈三部性布局。该曲1955年入选国际现代音乐节在巴德—巴登演出。全曲演奏约8分14秒.

太阳音乐 (Sun Music) Ⅰ—Ⅳ 管弦乐系列曲

《太阳音乐》系斯克尔索普所作的包括四首乐曲的系列管弦乐作品的总称。这四首乐曲原本都是独立的，但作曲家认为它们也可被看成是一部大型作品的四个乐章。关于乐曲的标题，作曲家认为仅仅是为了提供一种象征以激发听者的想象。在作曲家心目中，“太阳”是生死予夺的象征，是德行与上帝的象征。它的含义是无所不容的。总之，作曲家认为“太阳”这个标题的意义纯粹是抽象的象征，它不应当成为对欣赏者的一种束缚。

《太阳音乐Ⅰ》完成于1965年。这是第一部给斯克尔索普带来国际声誉的作品。在这首乐曲中，作曲家一改以往注重抒情性并追求激情的和声语言的乐风，采用尽量延长的音块织体，营造静态的意境和开阔的空间感，以契合澳洲辽阔平坦的地貌所展示的独特景观，金灿灿的铜管音响则用来描摹太阳的灼人光焰。作品于1965年在伦敦举行的英联邦艺术节上演出后，被评论界赞誉为“标志着澳大利亚现代音乐进入成熟时期的一部杰作”。

《太阳音乐Ⅱ》虽然在这套系列乐曲中排在第二，但实际上是写得最晚的(1969)。斯克尔索普在完成《太阳音乐Ⅰ》后的次年(1966)，曾写了一首合唱曲《太阳音乐Ⅱ》。尔后于1968年(作曲家已完成《太阳音乐》之Ⅲ与Ⅳ之后)，舞蹈编导家海普曼(R·Helpmann)着手根据《太阳音乐》系列创作一部芭蕾舞时，发觉原来那首作为《太阳音乐Ⅱ》的合唱曲在整体中显得不很协调；同时出于舞蹈演出效果的考虑，认为有必要在全都是节律缓慢的Ⅰ、Ⅲ与Ⅳ部分之间，插入一段较为活跃的音乐以造成对比，遂建议作曲家另作一曲以取代原来第Ⅱ部分的合唱曲。作曲家欣然接受建议并于1969年完成现在列入系列的管弦乐曲《太阳音乐Ⅱ》(原来那首合唱曲后更名为《为声乐与打击乐而作的“太阳音乐”》)。该曲强调节奏效果，几乎所有的乐器都被当作打击乐来使用，很少有确定的音高因素。乐曲模拟并再现了印尼风俗仪式中的猴舞场面。

《太阳音乐Ⅲ》完成于1967年。这是作曲家第一部受亚洲音乐影响的作品。斯克尔索普在这里将音块、滑奏和警句式动机等现代音乐技法与印尼巴厘民间音乐的五声性旋律素材以及具有日本调式特性的哀伤曲调巧妙地结合起来，形成一种富于东方情调的特殊风格。

《太阳音乐Ⅳ》完成于1967年，是四首乐曲中色彩最鲜明的一首。乐曲中基本的音响结构形态与古墨西哥托尔特克人(Toltec)的建筑形状相类似。这种墨西哥建筑两侧高，且分别沿斜坡向中间下凹，呈对称状，斯克尔索普用音块和弦高低两端的音按反方向缓慢滑奏交叉穿越的织体来模拟这种建筑造型。当然这种模拟只是一种谱面上的附会，其音响效果颇为奇特，造成一种在延长的和声中静中有动的空间感韵律。《太阳音乐Ⅳ》是这套系列音乐中最富表情性的一首乐曲。

演奏《太阳音乐》系列的四首乐曲的时间分别约为：10分50秒，4分55秒，11分50秒和8分23秒。

第九弦乐四重奏 (String Quartet No.9)

作于1975年。同年10月17日由澳大利亚四重奏团首演于悉尼，尔后又由澳大利亚四重奏团及悉尼四重奏团多次在英、美等国演出。

作品系单一乐章，但可分八个段落，结构为：$A^1B^1C^1A^2B^2A^2C^2A^3$，其中“A”始终是慢速的，最初呈示时具有单纯的歌谣风格，后来则变得较为复杂。“C”是富于动力的固定音型(ostinato)，素材取自“A”的动机。该固定音型以不同的长度在不同的声部同时奏出，形成一种带有随机性质的支声复调织体。“B”是一个从属的成分，作为主要段落之间的间奏。乐曲的基本意境使人联想到澳大利亚的自然景色。曲中还引用了澳大利亚土著音乐的素材，而前面提及的随机支声复调的技法本身也是澳大利亚土著音乐中的一种特色。

全曲演奏约12分30秒。

风景之二 (Landscape II) 小提琴、中提琴、大提琴与电声扩音钢琴

作于1979年。乐曲的构思受日本佛教与神道教哲理的影响。不间断的五个乐章始终是冥想式的，没有强烈的体裁性对比。音乐所表现的自然境界就像时间被凝固住了，给人以无始无终、永恒不息的天人合一的感受。乐曲的素材源自日本雅乐与澳洲土著的曲调。旋律用支声复调来装饰，有一种质朴的、像大自然中回声般的音响效果。弦乐的滑奏模仿着海鸟的鸣唱。作曲家认为乐曲所描绘的不只是自然的风景，更是内心世界的风景。

该曲与作曲家1971年所作的《风景之一》(为电声扩音钢琴与预制录音带而作)系姐妹篇。

全曲演奏约18分钟。

山峦 (Mountains) 钢琴独奏

1981年为悉尼国际钢琴比赛而作。由于该曲系供演奏比赛用，故含较高的技巧难度，但其中也充分表达了作曲家的意蕴。音乐以最初呈现的由下落三全音和上行小三度构成的核心动机统摄全曲。整首作品分为三个部分：首尾两部分是慢而忧伤的，中间部分作为首部的展开和延伸则是较为活跃的。乐曲表达了作曲家对自己的出身地——被称为“山峦之岛”的塔斯马尼亚岛的风土人情的怀想。

(高为杰)

塞 欣 斯
(SESSIONS,Roger)

美国作曲家、音乐教育家。1896年12月28日生于纽约布鲁克林。14岁入哈佛大学，后在耶鲁大学随帕克(H·Parker)、在纽约从布洛赫(E·Bloch)学作曲。1925—1933年居欧洲，其间常回国。1928—1931年同科普兰(A·Copland)组织科普兰—塞欣斯音乐会，演出美国青年音乐家新作。回国定居后，1935年起先后任教于普林斯顿大学、加州大学柏克莱分校、哈佛大学及朱丽亚音乐学院，培养了众多美国重要作曲家，如巴比特 (M·BABBITT)、科恩 (E·CONE)、芬尼 (R·L·FINNEY)、英布里 (A·IMBRIE)、基尔赫纳 (L·KIRCHNER)等。我国已故姚锦新教授亦师从过塞欣斯。

塞欣斯的早期创作受欧洲古典主义、浪漫主义的影响。1930年后创作个性日趋成熟，带有新古典主义倾向，以后渐渐使用色彩和声及表现主义手法，最后采用序列音乐和十二音技术。其作品总的特点是抽象、客观、理性化，多用长而不反复、不对称的旋律，密集的织体和结构严密的复调。

他在音乐理论方面也颇有成就，曾任哈佛音乐报编辑，并为《现代音乐》撰稿。

主要作品有歌剧《勒库勒斯的审判》(Trail of Lucullus,1947)、《蒙特苏玛》(Montezuma,1954)，戏剧配乐《黑假面人》(The Black Maskers,1923)，管弦乐交响曲八首、《娱乐曲》(1960)、《狂想曲》(1970)、《小提琴协奏曲》(1935)、《钢琴协奏曲》(1956)、《小提琴大提琴复协奏曲》(1971)，女高音和乐队《西奥克里特斯的牧歌》(Idyll of Theocritus, 1954)等。另著有《作曲家、演奏家和听众的音乐体验》(The Musical Experience of Composer, Performer, Listener,1950)、《和声实习》(1951)、《关于音乐的问题》(Questions About Music,1970)等。

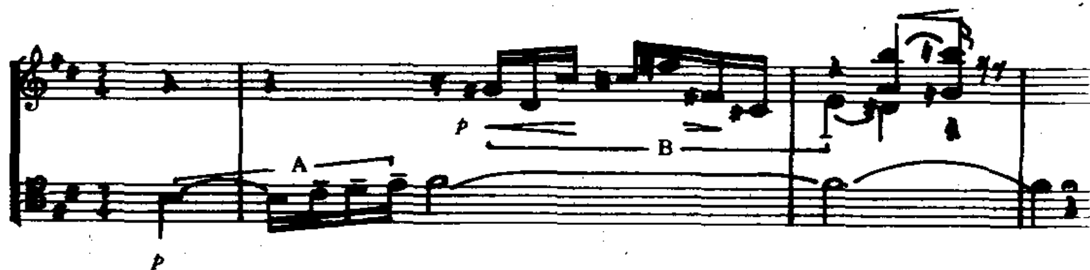
小提琴协奏曲 (Violin Concerto)

作于1935年。1939年在科罗拉多之春由格罗斯(Robert GROSS)独奏。作曲家本人弹钢琴伴奏首演。1940年在芝加哥举行乐队首演，由伊利诺交响乐团演出，所罗门(Izler SOLOMEN)指挥，格罗斯独奏。

该曲既有新古典主义的因素，又有表现主义的成分。它采用巴罗克的协

奏曲形式，由独奏乐器从头至尾几乎不间断地演奏，乐队只是扩大、缩小或加强独奏部分。为突出独奏的小提琴，作曲家在配器方面取消了小提琴声部，因而弦乐部分只有中提琴、大提琴和低音提琴，管乐部分却有三支长笛、一支双簧管、四支单簧管、三支大管、四支圆号、两支小号和两支长号。

第一乐章，安静而有巨大表现力(Largo e tranquillo, Con grande espressione),b小调。由长号和小号分别奏出两个动机。前一个动机(A)沿着b小调的音阶由下属音上行级进到主音，第二个动机(B)用大跳的不协和音程上下跳进:



这两个动机是全曲的材料中心。小提琴进入时，两个动机得到了综合，小提琴奏出了从第二个动机发展而来的歌唱性的旋律，中音提琴则用第一个动机的材料上下级进作为它的对位。

整个乐章是塞欣斯特有的持续不断的写作方法的典型例证。它没有明确的曲式结构。

第二乐章，快板，A大调，三段体。第一段是类似古典乐曲的谐谑曲，第二段运用了16世纪复调艺术的手法，它强调的是优雅的旋律起伏，而不是巴赫时代轮廓清晰的对位手法。第三段对第一段音乐的旋律、和声、节奏、织体及配器都作了自由的变化处理。

第三乐章，浪漫曲。两个基本动机仍清楚可认。

第四乐章，非常生动并保持火一般的热情。这个乐章自始至终是由独奏小提琴与乐队之间的快速竞奏。其华彩乐段基本用塔兰泰拉的节奏，以后又发展为优美的圆舞曲。在这里，小提琴使用了许多大跳、滑音等现代技术。乐曲的速度变化、情绪变化、调性变化都比较频繁，调性也很自由。

第二交响曲 (Symphony No.2)

作于1946年，首演时间不详。

这是塞欣斯抽象音乐的典型例子之一，难于演奏、难于理解。作品虽然有

调号，但由于现代技法和大量色彩和声的使用，已难用听觉分辨其调性。作曲家称这是他全部创作中最重要的一首作品。

第一乐章为奏鸣曲式。主部主题，“非常激动地”(molto agitato)。它包括许多材料，如凶猛刺耳的和弦、富有色彩的优美小曲、跳跃的动机等，织体复杂而文雅。副部主题，“宁静而神秘地”(tranquillo e misterioso)。它比较内向，同主部主题形成了尖锐的对比。独奏小提琴奏出的色彩性的“坎塔里那”(Cantilena)在高音区无节拍地漂浮，大提琴和中提琴的花唱(melismata)与之相对。展开部并无发展，也没有解决主、副部两组对比主题的矛盾。再现部没有再现副部，主部的材料逐渐消失减弱。

第二乐章是一个极短小的谐谑曲，仅65小节。其主题怪诞幽默，基本在自然音阶上。

第三乐章是首葬礼挽歌，题献给已故美国总统罗斯福。在室内乐性的音乐中，包含三个相互关联的主题，用自由的、色彩性的、多调性的织体交织在一起。在乐曲进行中，旋律被木管和钢管奏出的和弦打断，而小提琴在高音区奏平均的八分音符色彩性的倚音，使得降b小调的调性难以辨认。

第四乐章，快乐欢欣地(Allegramente)。乐队在D大调上节拍鲜明地奏出凯旋性的音乐。两个号角式的主题同许多从属的动机一齐进行，其效果类似艾夫斯的音乐。接着由加弱音器的小号和英国管奏重复音，将音乐引向了神秘的高潮。在这里，活跃的动机消失了，多层次的“万花筒”式的织体重又出现。

尽管塞欣斯曾强调他的音乐与音乐之外的事物没有什么关系，但是从《第二交响曲》中，我们仍可以看出当时的社会生活，特别是第二次世界大战中，世界人民的反法西斯斗争对作曲家创作的某些影响。

(蔡良玉)

香 卡
(SHANKAR,Ravi)

印度西塔琴演奏家兼作曲家。1920年4月7日生于巴那拉斯(Banaras)自幼便在比他大20岁的长兄、著名舞蹈家兼音乐家乌代·香卡的指导下学习舞蹈和音乐。10岁时，随其兄去巴黎并在那里读小学。1936年回印度师从西塔琴大师乌斯塔德·阿劳丁·克汗(Vstad Allauddin Khan)正规学习印度音乐和西

塔琴演奏。40年代中期，拉维·香卡开始了他光辉的演奏生涯。他曾在印度及欧、美举行过无数次独奏音乐会，蜚声全球。1967年他还曾在纽约与著名小提琴家梅纽因联袂演出二重奏，开印度音乐与西方音乐结合之先河。香卡还在美国洛杉矶创办了一所印度音乐学校，在海外传播印度音乐文化。

作为作曲家，香卡曾创作了大量的西塔琴独奏曲和印度器乐合奏曲——其中大多是为全印广播电台的乐队写的(他是该乐队的音乐总监)。他的大型作品有为西塔琴与交响乐队而作的协奏曲两部(1971，1980)；舞剧音乐多部，其中最著名的有根据尼赫鲁的著作创作的《不朽的印度，崭新的印度》(Immortal India, Discovery of India,1944)，根据泰戈尔的长诗创作的《萨曼雅·克莎蒂》(1961)以及根据泰戈尔的剧本创作的《昌达利卡》(1962)等。香卡也为电影作曲，著名的如《流浪者》。他创作的歌曲《我们的印度是世界上最美好的国家》在他的祖国几乎家喻户晓。

香卡的音乐创作完全扎根于印度传统，发掘并创造性地运用印度传统音乐中各种"拉加"(Raga，一种印度音乐术语，其含义可理解为旋律程式，具体体现为各种特定类型的音高序列形式，其中包含音阶、调式及旋法的因素在内)的音调素材并广泛涉及各种"塔拉"(Tala，印度音乐术语，意为节奏程式)。香卡的创作也适当吸收西方音乐中和声和复调的技巧，但并不占有重要地位。

香卡曾获多种重要荣誉，如国家音乐、舞蹈、戏剧学会奖(1962)；英国艺术与科学学术成就奖(1966)；联合国儿童基金会奖(1969)；美国加利福尼亚大学授予的荣誉博士学位(1968)以及代表印度最高荣誉的由总统颁发的帕特玛·布香奖(Padma Bhushan,1980)等。1978年，他在纽约出版了题为《我的生活，我的音乐》的自传。

拉加的花环 (RĀGA MĀLĀ) 西塔琴协奏曲

系拉维·香卡于1980年完成的第二部西塔琴协奏曲。这部作品是受纽约爱乐交响乐团委约而创作的，题献给世界著名的印度裔指挥家祖宾·梅塔(Zubin Mehta)。

如乐曲标题所示，香卡在这部作品中大量使用了印度传统音乐中"拉加"旋律的素材。由于印度音乐的律制十分复杂(不平均二十二律)，因此音阶与调式的形式也极为多样。用以标志音阶或调式的称之为"拉加"的旋律程式类型，标准的有72种，而变形则有数百种之多。每一种拉加的使用都受季节或时

间的限制，例如规定在早晨使用的，在下午或傍晚便不可使用。其实际的意义在于分别表现人在不同季节或时间的心情状态。在香卡的这部协奏曲的四个乐章中，共用了30种拉加。第一乐章，急板(Presto)。以一种清晨使用的称之为"拉利特"(Lalit)的拉加为基础来发展，整个乐章生气勃勃，富于活力。第二乐章，中板(Moderato)。用了五种早晨使用的拉加，音乐清澈明净，带有宗教气息。第三乐章，慢中板(Largo moderato)。以三种傍晚使用的拉加为基础，富于抒情性。第四乐章，快板(Allegro)。使用了多达21种的拉加，音乐充满节日般欢腾的气氛。整个协奏曲的节奏样式非常丰富，使用了6、8、10、14、16、$6\frac{1}{2}$、$7\frac{1}{2}$以及$13\frac{1}{2}$等多种节拍型。全曲包含许多西塔琴即兴性独奏的段落，不仅显示了西塔琴复杂而玄妙的演奏技巧与韵味，而且也倾注着演奏家兼作曲家本人的丰富想象力。

关于这部作品，香卡曾有如下自述:"我的根在印度，因此，这部作品自然是印度风味甚于西方风味的。曲中虽然也用了和声与对位，但我可以说，这些和声与对位的结构将不会是过于浓重以至于污染或损伤了印度拉加的优美。"

由于香卡不懂得西方音乐的记谱法，因此在作品创作过程中，他曾得到梯格(F·Teague)和格雷可(J·L·Greco)两位西方音乐家的协助。作品于1981年4月23日由作曲家本人任独奏与由梅塔指挥的纽约爱乐交响乐团合作在纽约首演。次年三月在伦敦举行的印度艺术节上再度公演(由梅塔指挥伦敦爱乐乐团协奏)，英国首相与印度总理亲临音乐会，使盛况益显隆重。

(高为杰)

山田耕筰
(汉: Shantian Gengzuo;日: Yamada Kō saku)

日本作曲家。1886年6月9日生于东京，1965年12月29日卒于同地。1908年东京音乐学校本科声乐系毕业后入研究科。1910年4月至1913年1月留学柏林高等音乐学院，师从K·L·沃尔夫(K·L·Wolf)学作曲理论。1914年初归国。他的创作、指挥及其他音乐活动，都对日本音乐界产生了很大影响。创作领域广泛，包括歌剧、交响音乐、声乐曲等各种体裁，多达1500首。其中《枸橘花》、《就是这条路》等艺术歌曲传唱至今，《红蜻蜓》已成为创作民歌而家喻户晓。他谱写了日本最早的管弦乐曲《凯旋与和平》(1912)。有关山田耕筰音乐活动的遗品，保存在远山音乐财团附属图书馆内的"山田耕筰文库"。

音诗"曼陀罗之花" (**Flower of Mandala**) 管弦乐

1913年11月20日完稿。1914年12月6日在东京帝国剧场首演时，由山田耕筰本人指挥、东京乐友会管弦乐部演奏。于1918年在纽约卡内基大厅、1931年在前苏联演出时，由作曲家本人指挥。这是日本最早的管弦乐代表作之一；依据他的亲友、画家斋滕桂三所作的同名象征诗写成。

乐曲基调优雅，中途有几次戏剧性的起伏，富于浪漫色彩。作曲技法受到理查·斯特劳斯的影响。引子由竖琴上行的滑奏开始，由双簧管独奏呈示的主要主题优美动听，为乐曲定下抒情的基调。从整体来说，犹如一幅气氛沉寂的水彩画。

全曲演奏约8分钟。

黑船(The Black Ship)三幕歌剧

原名《黎明》。作于1938年。1940年11月28日在东京宝塚剧场首次演出，同年获得朝日文化奖。脚本由新闻记者巴西·诺埃尔应芝加哥歌剧团之约而作(英语)。山田耕筰直接用此脚本谱曲，后由他本人译成日语。

鸦片战争后，列强的大帆船与蒸气船屡次航行到日本，这些船只被称作"黑船"。剧本以明治维新的10年前(1856年夏至1857年秋)的日本为背景。主要角色有艺妓阿吉(女高音)、勤王派浪人吉田(男中音)、外国使节领事(男高音)等。乐队采用三管编制。被认为是1945年以前日本最出色的创作歌剧。

全剧演出约1小时40分钟。

(罗传开)

谢 德 林
(SCHEDRIN,Rodion Konstantinovich)

当代俄罗斯作曲家。1932年12月16日生于音乐之家。父亲是音乐教师。1945年至1950年在莫斯科合唱中学学习。1950年入莫斯科音乐学院。1955年以作曲和钢琴专业毕业，1959年在该院修毕研究生。1965年至1969年在该院任教。1962年起任前苏联作曲家协会理事会书记。1973年起任俄罗斯联邦作曲家协会理事会主席。

早在学生时代，谢德林的作品就显示出与俄罗斯民间音乐的联系。50年

代至60年代初所写的《第一钢琴协奏曲》(1954年，毕业作品)，《第一交响曲》(1958)，舞剧《小驼马》(1960，根据俄罗斯民间童话)，歌剧《不仅是爱情》等，因使用传统音乐技巧，又注意吸取民间音乐素材，作品富有个性特色，受到前苏联公众的欢迎。

在60年代，谢德林除继续钻研俄罗斯民间音乐外，还广泛借鉴欧美现代音乐技法，创作领域不断扩大，题材内容和体裁形式日益丰富。代表作品有:《乐队协奏曲"喧闹的对句歌"》(1963)、《钟声》(1968)，《第二交响曲》(1965，纪念反法西斯战争的牺牲者)，朗诵声乐交响协奏曲《诗学》(1968，选用沃兹涅克斯基的诗)，清唱剧《列宁在人民心中》(1969年，民间诗词)。

在70年代，谢德林除喜爱用复调手法创作一些器乐曲外(如《24首前奏曲与赋格》等)，还把主要精力集中在舞台戏剧音乐领域。他的一系列作品以文学名著为题材，构思宏大、内容深刻、手法新颖、形象生动，深受前苏联听众欢迎和音乐行家的称赞。代表作品有:舞剧《安娜·卡列尼娜》(1972，根据托尔斯泰同名长篇小说创作)，《海鸥》(1980，根据契柯夫同名短篇小说创作)，歌剧《死魂灵》(1977，根据果戈理同名长篇小说创作)。

自80年代至今，谢德林将注意力转向器乐，作品有室内乐《基奥尼西的壁画》(1981)，大协奏曲《音乐的奉献》(1984)，室内乐《献给奎登城》(1985)，小提琴独奏《回声奏鸣曲》(纪念巴赫诞辰300周年，1985)等。

谢德林的音乐有丰富的内涵，其中交织着史诗的宏伟和抒情诗的秀丽，深刻的悲剧性与无忧无虑的幽默，严肃的哲理思索与辛辣的讽刺。创作手法虽不断革新，但音乐语言仍通俗易懂，始终保持与俄罗斯古典和民间音乐传统的血肉联系。

乐队协奏曲"喧闹的对句歌"(Озорные частушки)

作于1943年。同年9月首演于"华沙之秋"艺术节。作品题献给前苏联著名指挥家罗日杰斯特文斯基。

这是一首单乐章的管弦乐曲，其中运用了俄罗斯民间对句歌简朴的旋律和节奏，以丰富的音响变化，再现了俄罗斯民间节庆的风俗场景。

"对句歌"是俄罗斯民间最常见的音乐体裁之一，其特点是二拍子的活泼欢快的歌舞，两组表演者即兴编词，有问有答，通常用手风琴或三角琴(俄罗斯民间弹拨乐器，名叫巴拉拉依卡)伴奏，曲调简短，不断变化重复，音乐喧闹诙

谐。谢德林的这首乐曲既有鲜明的民族特色，又有独特的个人风格。音乐充满现代生活气息，体现了俄罗斯人民乐观豪爽的性格。

乐曲采用变奏曲式。作曲家用现代管弦乐手法绘声绘色地模仿民间对句歌的风格，例如用钢琴模仿民间三角琴，用纸张作消声器，提琴手用弓敲击谱架，圆号手用手掌拍号咀等。

列宁在人民心中 (Ленин в сердце народном) 清唱剧

1969年为纪念列宁诞辰100周年而作。1970年2月6日首演于莫斯科。作品1972年荣获前苏联国家奖金。

歌词选自民间故事家和列宁身边工作人员的叙述。为了写好这部作品，谢德林阅读了马雅科夫斯基关于列宁的不朽诗篇，观看了列宁逝世时拍摄的纪录影片，从中获得了巨大的艺术灵感。为了尽可能真实地表达普通人——女工、战士、农妇和广大劳动群众对列宁热爱和崇敬的真挚情感，作曲家挑选了生动而富有个性的真人真事的叙述，采用抒情叙事的音乐格调与民间哭腔、朗诵调相结合的手法，再现了列宁逝世的噩耗在人民群众中引起的巨大反响和人民对自己领袖深切缅怀的心情。

清唱剧包括六个乐章。

第一乐章，“引子和悲歌 I ”，乐队与合唱。音乐描写了冰冻的大地在汽笛声中颤抖和人们为列宁逝世的噩耗所震惊的悲壮场面。混声合唱多层次的声部模仿和半音下行的旋律，形象地表现了噩耗在群众中传播和人们的泣不成声：“整个莫斯科都在哭泣，所有的人们全沉默无语，人们身着黑色的外衣，他们听到了不幸的消息，列宁同志已停止了呼吸”(歌词)。

第二乐章，“赤卫队员贝尔马斯的叙述”，男低音独唱。在列宁身边担任警戒任务的这位普通红军战士以自己参加革命的亲身经历，表现了工农群众对革命领袖的无比信赖和崇敬。“我们跟随列宁，因为他的召唤符合我们的心，符合人民的心”(歌词)。当他在电话机旁最先听到列宁去世的噩耗时，他无法接受这一事实，他大声呼喊：“我不相信，不相信，不，不，不，这不可能”。他对络绎不绝来电话的所有的人们回答：“列宁活着，活着，活着……”

第三乐章，“悲歌 II ”，合唱与乐队。音乐与第一乐章相呼应，进一步描写红场上的葬礼。合唱中唱道：“靠近那高高的克里姆林宫城墙，人们把列宁安放在陵墓中，他身穿军人的制服，沉睡着，再也叫不醒。白天黑夜守护着他的是新入伍的红军小伙子……”

第四乐章,"女工那托罗娃的叙述",女高音独唱。一位普通女工以无比亲切的口吻叙述了自己的一次永远不能忘怀的经历。列宁来到工厂讲演,女工发现列宁脱下的大衣少了一颗扣子,她从自己的外套上扯下钮扣,用结实的粗线缝到列宁的大衣上。她觉得很荣幸,谁也没有发现这个秘密。后来她在照相馆橱窗里见到了列宁的照片,发现列宁穿的仍然是那件大衣,还留着她缝上去的那个钮扣。列宁去世了,女工从照相馆得到了这张遗像,每天边看边流泪,情不自尽地念叨:"啊!缝的是我的钮扣呀。"女高音用一种发自内心的抒情朗诵调,在长笛的陪伴下,生动地诉说了这一经历。

第五乐章,"间奏曲"。这是一首纯器乐曲,用交响乐深沉的音响,表达了人们化悲痛为力量的心情。

第六乐章,"尾声",女低音独唱。一位农妇、民间故事家以质朴而真挚的感情唱出了这首挽歌,旋律具有俄罗斯民间哭腔的音调,感人至深。歌中唱道:

"你安宁地睡吧,亲爱的伊里奇,
你的一生是那样不安宁,
为了穷苦大众,为了农民,
你经受的磨难太多太多,
伊里奇,我们和你不分离,
我们将永远怀念你。"

(黄晓和)

石 井 真 木
(汉: Shijing Zhenmu;日: Ishii Maki)

日本作曲家。1936年5月28日生于东京。曾师从池内友次郎、伊福部昭学作曲,从渡边晓雄学指挥。1958年留学德国,师从勋伯格的弟子鲁费尔(Josef Rufer,1893—　)。1961年毕业于柏林国立高等音乐学院作曲系。翌年归国。1970年以后长期居住在柏林,但经常回国,在两地从事作曲与演奏。石井真木第一次登上日本乐坛是1962年9月12日在东京都市中心大厅举办"石井真木作品发表会",作品由小泽征尔指挥,NHK交响乐团室内合奏团演出。从60年代起作有大量器乐作品,其中《响层》(1969)、《"遭遇"之二》(1971)、《曙光》(1984)等代表作表现出他富有动力性的个性特征。石井真木将自己创作风格的演变分为以下五个时期: (1)1958—1961年,(2)1962—1967

年,(3)1968—1969年,(4)1969—1974年,(5)1975—1978年。

响应 (Kyō—ō) 钢琴、管弦乐队与电声

作于1968年6月。同年秋季获明治100年纪念艺术节鼓励奖。1969年2月由石井真木本人指挥首次演出。作曲家的解释如下;某一音响诱发了变化为各式各样的音响。而这个音响群又使新的音响群生成。运用了这种构成法的这部作品也就题命为《响应》。……从素材上来说,这部作品的关键之一是探求钢琴所具有的音响方面的可能性。从钢琴的各种奏法能引出非常丰富的音响素材,同时,使乐队、电子音响与钢琴的种种音响交织起来。这部作品另一重要问题是关于电声。这里既用了固定在录音带上的手法,也用了将现场演奏当场变换成电声的手法。前者全用钢琴作为素材制成,其他素材一概不用……总之,这部作品电声处理的重要特征在于这里的电声力图跟其他乐器组发出的声响、节奏感互相调和而没有格格不入。全曲演奏约14分钟。

响层(Kyō—Sō) 管弦乐

由打击乐器组与管弦乐队演奏。作于1968年。1969年2月7日在东京文化会馆举行的第一届民主音乐协会现代作曲音乐节上,由森正指挥的东京都交响乐团首演。全曲由音响的多层结构与时间的多层结构结合而成。整个过程可以分为"各种素材的呈示"、"素材的发展性变容"与"整体的总结性结束"三大部分。

1972年秋NHK交响乐团在柏林公演这部作品后,当地的评论写道:"这是对激烈运动的音响各方面的可能性进行过探索的乐曲。首先用独奏引导,或使音响不断变换色彩,或用管弦乐队这个大踏板形成宽阔的基础。不仅如此,石井真木还构筑了打击乐器组与大管弦乐队之间异常尖锐、紧张的场合。从而产生刚强有力的对峙与综合。在乐曲中,音响的幻景,华丽的色彩美,沉重而原始的打击乐器的力量都一一适得其所。这是形式上也具有高度水平的杰作。"全曲富于动力性。

全曲演奏约22分钟。

"遭遇"之二(Sō—gū II) 日本雅乐与管弦乐队

作于1971年,同年6月,由小泽征尔指挥的日本爱乐交响乐团与宫内厅乐部首次演出。这是将两首独立乐曲合二为一同时演奏构成的作品。其中一首

是管弦乐曲《迪波尔》，另一首是日本雅乐音乐《紫响》，都是在1971年作成。这是西洋管弦乐与日本雅乐这两种东西方音乐直接“遭遇”的体现，采用了“拼贴音乐”的手法，其实际音响别具一格，展现了一个“和平共存的世界音乐领域”。1972年小泽征尔指挥旧金山交响乐团在美国演出本曲后，受到国外的注目。

(罗传开)

施尼特凯
(SHNITKE, Alfred Garrievich)

当代俄罗斯作曲家。1934年11月24日生于萨拉托夫省的恩格斯市。1949年起在音乐中学合唱指挥班学习。1953年入莫斯科音乐学院，分别师从叶·戈鲁别夫和尼·拉科夫学习作曲和配器，1958年毕业。1958至1961年在该院读研究生。1961至1972年在该院任教，先后教过配器、总谱阅读、复调和作曲。自1972年起全力从事创作。

施尼特凯于50年代做学生时，曾一度热衷于西方先锋派技术。他1962年以前的创作主要是声乐合唱与标题性器乐作品。1963至1966年倾心于无标题器乐，创作个性日趋成熟。1966至1972年的创作常采用对比强烈的戏剧性构思。自1974年起转向室内乐创作，1980年起又转向交响乐创作。

施尼特凯的创作最为突出的是器乐体裁，喜爱复合风格，多用变异的配器和复杂的织体，作品以构思周密、规模宏大、表情丰富为特征。

除创作外，他还撰写音乐评论文章和从事音乐理论研究工作，如钻研过管弦乐织体声部功能交替、音色转换和复合风格等问题。

施尼特凯在国内外享有声誉。自1978年起任前苏联作曲家协会理事。1981年5月被选为西柏林艺术学院院士，1986年7月同时当选巴伐利亚精美艺术学院和前民主德国柏林艺术学院通讯院士。

户口花名册 (The Inspector Tale) 管弦乐组曲

作于1980年。同年12月5日首演于伦敦，BBC交响乐团演出，根纳吉·罗日杰斯特文斯基指挥。

原为根据果戈理原著编纂的话剧而写的配乐，经根纳吉·罗日杰斯特文斯基改编，构成这套管弦乐组曲。

富有创新精神的塔干卡剧院根据果戈理小说中的各式各样的人物，编纂了题为《户口花名册》的话剧。其中刻画了19世纪沙俄农奴制时代的社会生活和各阶层的典型人物，作曲家的音乐与话剧融为一体，无论是对社会环境的描绘还是对人物形象的刻画都十分生动逼真。即使离开了舞台演员的表演，失去了视觉形象，施尼特凯的音乐仍然能在听众的幻觉中引起一场戏剧表演，仿佛亲眼目睹果戈理小说中的各色典型人物轮流登场。

作曲家善于把最新的技法(包括和声、配器、织体的最新探索)与听众熟悉的传统音乐语言和体裁形式天衣无缝地结合在一起，达到既新颖又通俗的雅俗共赏的艺术效果。

组曲由八个乐章构成。

第一乐章，序曲。音乐具有漫画式的滑稽格调，末尾处突然引用贝多芬“命运”交响曲的主题，给人以某种暗示。

第二乐章，乞乞科夫的童年。这是果戈理长篇小说《死魂灵》中的主人翁。从头至尾采用海顿的音乐主题和风格，但配器是现代的，这是一首装饰变奏曲，描绘了到处招摇撞骗的乞乞科夫的童年形象。

第三乐章，肖像。这是一首旧俄时代的圆舞曲。果戈理有部小说以此为名，描写一名青年画家因追求上流社会生活而毁了自己的艺术才能。小说揭露了金钱和权势的危害。小提琴故意奏得音不准，使人联想到旧社会破落的小酒馆的气氛。

第四乐章，外套。果戈理的中篇小说以此命名，描写了一名穷困潦倒的小官吏的悲剧。这是一首用电吉它、钢片琴，钢琴和乐队演奏的酒巴舞曲。乐曲中段钢琴独奏引用了柴科夫斯基的音乐。乐曲结尾处出现道白，仿佛是一个人在说梦话，词不达意，毫无逻辑。

第五乐章，费尔迪南德八世。果戈理在《狂人日记》中描写了圣彼得堡小官吏波普里希钦发疯后想象自己做了西班牙国王，自称“费尔迪南德八世”。音乐引证了莫扎特歌剧《魔笛》序曲主题和柴科夫斯基舞剧《天鹅湖》中的主题，但配器是现代风格的，突出了古钢琴、钢琴、单簧管和弦乐的不同音色，音乐具有装腔作势的特征。

第六乐章，官吏们。引用了中世纪宗教圣咏《末日审判》的主题，音乐是一首圆舞曲，仿佛描写了一些没有灵魂的僵尸在那里游荡。这些丑恶的旧俄官吏形象充斥在果戈理的《死魂灵》、《钦差大臣》等小说中。

第七乐章，舞会。音乐具有群魔乱舞、狂欢作乐的性质。虽然引入民间

音乐素材，但乐曲是一首探戈舞曲。配器突出了铜管、小提琴和打击乐的音色。

第八乐章，遗嘱。不协和和弦与特意调得不准的钢琴声，造成一种特殊的音色，显示了一种破败不堪的景象。

大提琴协奏曲 (Concerto for Cello)

作于1986年春。1986年5月7日首演于慕尼黑，慕尼黑交响乐团演出，恩里·克拉斯指挥，那塔利亚·古特曼大提琴独奏。作品题献给那塔利亚·古特曼。

施尼特凯很重视协奏曲的创作，他为不同乐器写了10多部协奏曲，而所有的协奏曲的产生都是应著名演奏家之约而写。他善于发挥不同乐器的性能和不同演奏家的演奏风格，同时又大力更新协奏曲体裁，将古典协奏曲中独奏与乐队和谐的竞技关系变成个人与敌对世界的矛盾和对抗的关系。这一对抗的具体体现和音响材料每次都以新的面貌出现。独奏代表主人翁的心声，是第一人称自由的独白，弦乐器的独奏尤其近似人声的诉说。

《大提琴协奏曲》包括四个乐章。第一乐章规模宏大，篇幅比后面三个乐章的总和还要长。后面三个乐章连成一气，不间断地衔接。

第一乐章，沉重有力。开始是引子，大提琴独白奏出了疑问的动机，乐队仅仅是一阵模糊的回声。随后大提琴的声音被乐队狂暴的音响淹没。而在严峻、戏剧性的中板段落里，大提琴独奏获得广泛的发展，但是在时起时伏的情感波涛形成的高潮中，乐队的"威胁"也不时发生。音乐就像是痛苦的探索，反映了激动不安的思绪。

第二乐章，广板。表现寻求出路的新的欲望，主人翁陷入了沉思反省。乐队奏出严峻的圣咏主题，大提琴以颤抖的声音汇合进来。不久，大提琴的独白在乐队声部的支撑下上升到最高的音区，达到了表情的极限。

第三乐章，活跃的快板。开始强烈地突出进行曲主题，接着替换的是一系列万花筒式的富于动力的欢跳的动机，这些怪诞的因素令人联想到肖斯塔科维奇的风格特征。主人翁掉进了生活的漩涡，无可奈何，随波逐流，但是内心并不屈服，不时地挣扎。在逐步增长的高潮达到顶点时，第二乐章的圣咏主题突然闯入，仿佛要把一切吞没。独奏声部失去了支点，在灾难中消失。

第四乐章，广板。在寂静中，大提琴悄悄地奏出了微弱的旋律，像是灵魂经受了一切痛苦的洗刷后只剩下悲哀而纯洁的和谐——在黑暗中消失的大地的忧愁。大提琴奏出的严峻古老的主题很像俄罗斯宗教旋律，明亮而宽广。

其他乐器逐渐汇合进来，形成辉煌的圣咏合唱，仿佛天地都在同声歌唱。

(黄晓和)

肖斯塔科维奇 (SHOSTAKOVICH, Dmitri Dmitrievich)

前苏联作曲家。1906年9月25日生于圣彼得堡，1975年8月9日卒于莫斯科。父亲为化学工程师。肖斯塔科维奇自幼显示音乐才能，9岁开始作曲，14岁入彼得堡音乐学院学习。在校期间对马勒、斯特拉文斯基和勋伯格等近现代作曲家的创作发生兴趣。1923年和1925年先后以钢琴和作曲专业毕业。他的毕业作品《第一交响曲》的演出引起国内外的关注。1927年参加华沙第一届肖邦钢琴比赛会获荣誉奖。

1920至1940年是肖斯塔科维奇的创作从探索到成熟的时期。《第二交响曲"献给十月"》，《第三交响曲"五·一"》，力求将现代技法与革命题材相结合，但演出受到批评。他的讽刺歌剧《鼻子》(根据果戈里原著改编)，也因手法怪诞受到冷遇。舞剧《黄金时代》和《螺丝钉》以漫画式笔法表现前苏联的现实生活，遭到了失败。更为严重的是根据俄国作家列斯科夫的小说《姆钦斯克县的马克白夫人》创作的同名歌剧的问世，受到了《真理报》的严厉谴责。舞剧《清澈的溪流》也遭到了同样的命运。

另一方面，这时期他为许多影片(如《马克辛三部曲》、《伟大的公民》、《带枪的人》等)写的配乐，以及在受到批评以后创作的《第五交响曲》、《钢琴五重奏》等作品则以大众化的音乐语言和鲜明的艺术形象，反映了苏维埃人的革命热情和丰富的精神生活，赢得了广大听众的喜爱。

在1941至1945年卫国战争期间，他完成了《第七交响曲"列宁格勒"》和《第八交响曲》。这两部在战火纷飞的环境中诞生的作品，以现实主义的笔法和惊心动魄的音乐形象，描写了敌对力量的生死搏斗，再现了严酷的战争现实。作品在国内外引起轰动。

1945至1965年这20年间，他的创作经历了新的风浪，同时又有了新的发展。1948年联共(布)中央在音乐界发动了对"形式主义倾向"的批判运动，他又成为首当其冲地被点名批判的对象。他和普罗科菲耶夫等人被扣上了"坚持形式主义的反人民倾向的作曲家"的帽子。但是，他并未停笔，随后的许多作品如清唱剧《森林之歌》，室内声乐套曲《犹太民间诗歌选》，《第十交响

曲》、《第十一交响曲“1905年”》等，获得了巨大的成功。

1958年苏共中央公开纠正了过去对音乐界的批判错误，为肖斯塔科维奇等人恢复了名誉，许多被否定的作品获得新生。其中歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》更名为《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》重新上演，被公认为20世纪的一部歌剧杰作。

60年代初期创作的《第十三交响曲》和声乐交响诗《斯杰潘·拉辛的死刑》分别反映了现实和历史的事件，内容富于哲理，语言十分辛辣，含有针砭时弊的意向，因此，一度遭到非难，演出遇到阻力。

1965至1975年属于他生活和创作的晚年，虽历经磨难，疾病缠身，仍勤奋创作。写有交响诗，合唱叙事曲，第十一至十五弦乐四重奏，第十四、十五交响曲，小提琴奏鸣曲，中提琴奏鸣曲等。

肖斯塔科维奇的创作以反映社会重大题材为特色，内容深刻，形式新颖，技法高超，形象鲜明。他的音乐独树一帜，对前苏联和社会主义国家的音乐创作有深远的影响，在世界现代音乐中占有特殊的地位。

第二交响曲“献给十月”(Symphony No.2 “To October”) Op.14

1927年应教育人民委员部宣传处之约为庆祝十月革命10周年而作。这是一部单乐章的交响曲，结尾处用前苏联诗人别兹缅斯基的诗谱写了合唱。同年12月4日在现代音乐协会举办的纪念音乐会上首演。当时前苏联音乐界对立的两个派别都十分重视这部作品的问世，各自从不同的角度加以赞扬，一派肯定其革命内容，另一派强调其现代手法。但是自30年代中期以后、作品遭到了指责，被视为“形式主义”的代表作，打入冷宫。1969年初恢复演奏，重新评价。

作品有结构主义的倾向，例如运用线条主义旋律手法，将13个各自独立的声部用对位的方式编织在一起，造成一片喧嚣的效果。作者的意图在于表现社会革命的过程是从混乱逐步走向有秩序。结尾处的合唱所用的词属于当时流行的象征主义诗歌。合唱的旋律性和歌唱性不强，最后甚至直接变成朗诵。作品中充满多调性和变节奏的结合，还加进了工厂的汽笛声。音乐自始至终不重复，不断更新演进，一气呵成。全曲的音乐进程表示各式各样的声音最终趋向一致。最后几行诗句是：

“十月!这是劳动，这是欢乐和歌唱。

十月!这是幸福的田野和机床。

这就是旗帜，这就是活着一代的姓名：

十月,公社和列宁。"

鼻子 (The Nose) 歌剧 Op.15

作于1927—1928年。1930年1月12日首演于列宁格勒小歌剧院,萨莫苏德指挥。歌剧脚本取材于果戈理的同名短篇小说。原著以一个虚幻荒诞的情节,对旧俄时代彼得堡的庸俗无聊的小市民生活进行了辛辣的揭露和讽刺。

歌剧包括三幕和尾声,共有十个场景。情节梗概是: 一位名叫伊万·亚科夫列维奇的理发匠吃早点时,发现妻子烤的面包里有一只鼻子。妻子责怪伊万准是给人刮胡子时割下了人家的鼻子带回家来的缘故,一气之下,把丈夫赶出家门。惊慌失措的伊万用碎布包好鼻子想到外面扔掉,不料他刚一出手,就被站岗的卫兵发现,命令他拾起仍掉的东西。他继续寻找地方抛掉,但是在大街上遇见熟人向他打招呼,他无法脱手。最后来到涅瓦河边,好不容易把鼻子扔到桥下,又被警察质问鬼鬼祟祟地做什么。他吓破了胆,支支吾吾地说只是往桥下看水流得有多快,接着就殷勤地表示可为警察刮脸。

一位八品文官科瓦辽夫少校清早起来照镜子,发现鼻子不见了,急得要命,用一块手帕捂住没有鼻子的地方,。飞跑出去找警察。他来到教堂,人们正在祈祷,突然间他发现一个穿礼服的绅士就是自己的鼻子变的。他胆战心惊地走过去打招呼说:"尊敬的先生,你应该知道你自己的住处。"对方不知是什么意思,要他说清楚。少校直说:"你是我的鼻子。"鼻子回答说:"你错了,我是我自己,我和你毫无关系,你官小,我官大。"正说着,街上出现了一胖一瘦两个女人,少校妄图与瘦女人调情,鼻子就走开了。少校回过头来,鼻子已无影无踪,他大声呼喊也无济于事。

少校找到报馆要求登报声明丢失了鼻子。报馆人以为是嘲弄他们,拒绝刊登。少校无可奈何痛苦地回到家里,他觉得没有手,没有脚,也比没有鼻子强些。没有鼻子怎么见人,怎么去社交场所? 他怀疑是理发师干的坏事,又怕是曾拒绝过他的小姐雇人趁他人睡时报复他。

少校没有鼻子的事在彼得堡到处传开。好奇的人们天天传出消息,一会儿说鼻子在大街上散步,一会儿说鼻子正在商店里,一会儿又说鼻子正在公园里。人们蜂拥到各处,弄得满城风雨,警察不得不出动,到处维持秩序。

突然,一名警察来到少校家,说在路上抓住了鼻子,身份证上写的是官衔,仔细一看原来是个鼻子。现在带来了。少校获得鼻子后兴高采烈,但是怎样把鼻子粘到脸上呢? 医生也无办法,建议少校把鼻子泡在酒精里卖给他作

标本。又有人劝他给贵妇人写信求救。他一愁莫展。

一天,少校从梦中醒来,还在为没有鼻子而发愁。突然发现鼻子在原来的地方长得好好的。他不敢相信这是事实,叫仆人来证实后,高兴得手舞足蹈。于是彼得堡的生活又恢复了老样子。理发师又按时来替他理发,刮胡子,少校照例责怪理发师的手很臭。

果戈理的这部小说用现实主义的笔法描写了一个虚构的荒诞故事,以此来诅咒那黑暗、愚昧、毫无生机的社会。

肖斯塔科维奇的这部作品则是用严肃的交响手法写成的喜歌剧。为了适应荒诞离奇的情节的需要,作曲家使声乐演唱不是充满朗诵调,就是十分器乐化;让管弦乐在歌剧中发挥巨大的作用,多次在幕与幕或场与场之间安排了间奏曲,极力配合情节进行渲染;在配器上作了不少探索,例如第二、三场之间的间奏曲是一首纯粹的打击乐曲;利用器乐进行造型模仿,增添喜剧效果,例如描写"剃头"、"酒醉的噎呃"等。

歌剧上演后遭到指责,立即停演。长期来被认为是"形式主义"的代表作,受到批判。60年代末先后在国内外重演,获得新的评价。

姆钦斯克县的马克白夫人 (Lady Macbeth of Mtsensk District) 歌剧 Op.29/114

作于1930—1932年。1934年1月22日首演于列宁格勒。取材于俄国作家列斯科夫的同名小说。原著作于1864年,描写在沙俄时代,一位农村姑娘嫁到商人家后,对孤独、愁闷、无聊的生活感到厌倦,渴望获得幸福、爱情和欢乐。她不惜以凶杀和私通的方式实现自己的追求,最后在绝望中与情敌同归于尽。小说作者是把女主人翁作为一个反面角色,一个犯罪的女凶手来描写和揭露的,因此借用莎士比亚的"马克白夫人"的名字来称呼她。

作曲家对原著作了自己的理解和改编,他把女主人翁作为一个可以同情的受害者来描写。肖斯塔科维奇说:"我的任务是竭力为卡捷琳娜·伊兹迈洛娃辩护,使听众和观众感到她是一个正面人物……卡捷琳娜是一个聪明、能干和风趣的女人,由于她被生活安排进恶梦一样的环境中,由于残酷的、贪婪的小商人的环境的包围——她的生活是悲哀的、枯燥无味的、忧愁的。她不爱自己的丈夫,她没有任何欢乐,任何慰藉……她的犯罪行为是对她所生活的社会制度,对上世纪商人阶层的昏暗和窒息的环境的反抗。"作曲家明确地表明他的歌剧的"全部音乐语言的使命是完成为这个女凶犯竭力辩解的这一任

务，用杜勃罗留波夫的话来说，'这正是黑暗王国中的一线光明'"。[①]

这部被作曲家称之为"讽刺悲剧"的作品首演后4年间，在国内外普遍受到欢迎。除在列宁格勒和莫斯科先后上演外，欧美的许多城市，如美国的克里夫兰、纽约、费城，英国的伦敦，捷克的布拉格、布拉迪斯拉伐，瑞典的斯德哥尔摩，丹麦的哥本哈根，南斯拉夫的萨格勒布等城市也先后上演了这部作品。当时前苏联音乐界对歌剧作了正面肯定的评价。

但是首演两年后的1936年1月28日，《真理报》发表了题为《纷乱代替音乐》的专论，严厉批判了肖斯塔科维奇的这部歌剧，对这部作品作了全盘否定的评价。专论指责歌剧的音乐充满"刺耳的噪音"、"疯狂的节奏"，是"用过左的喧嚣来代替自然的、人类的音乐"。是一种"用廉价的标新立异的手法来创造新奇玩艺儿的小资产阶级形式主义的挣扎和野心。"具有讽刺意味的是，西方一些评论家竟把这部歌剧当作"共产主义"的文艺来指责。

事隔27年后的1963年1月8日，歌剧经过作曲家的修订后，更名为《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》(Katerina Izmailova)重新上演，获得了高度评价。大剧院院长楚拉基说这部歌剧"以自己永不凋谢的清新、明朗，对现实主义的俄罗斯古典传统的忠诚同时又是如此革新的姿态重新复活了。"[②]著名指挥斯维特兰诺夫说这部歌剧"是一个崇高的、充满人性的、非常现代的艺术的范例。"[③]

从题材内容上看，这部歌剧把一个犯有通奸和谋杀罪的极为复杂的女性作为歌剧的主人翁，在以往俄罗斯和世界歌剧舞台上都是罕见的。这是现代艺术的一个重要标志。题材的扩展和深化，涉及到在社会黑暗角落中挣扎的人物，通过揭示这类人物复杂的内心矛盾和犯罪行为，深刻地暴露社会的弊病。

从音乐语言和艺术手法上看，这部歌剧风格独特，既有大胆的创新，又和俄罗斯古典音乐传统有着血缘的联系。例如女主人翁卡捷琳娜的许多独白唱段，明显地与俄罗斯民歌和俄罗斯古典歌剧传统相呼应，具有鲜明的民族特色；剧终流放犯的合唱类似穆索尔斯基歌剧表现人民苦难的群众场面，深刻的内涵和史诗的气概令人难以忘怀。至于创新的方面，比比皆是，例如第一幕第二场雇工们的打闹场面，采用五重唱、男声合唱和乐队的多线条、多层次的声

① 肖斯塔科维奇:《我所理解的马克白夫人》，1935年。

② 楚拉基:《再生的歌剧》，前苏联《音乐生活》1963年第5期。

③ 斯维特兰诺夫:《歌剧的再生》，前苏联《消息报》1963年2月1日。

部交错重叠，以急促喧闹的不协和音响渲染了这个场景;第二幕第四场鞭打雇工谢尔盖的场景，富商持鞭抽打雇工谢尔盖时得意洋洋的念唱，卡捷琳娜同情谢尔盖的呼叫，乐队贯穿始终的无穷动式的节奏，近乎自然主义地再现了体罚的实情;此外，第三幕第六场衣衫褴褛的庄稼汉酒醉后发现尸体的场景;第三幕第七场警察局的场景，第三幕第八场婚礼场面等段落，在人物造型，环境描写，心理刻画等方面都有许多新的艺术探索。总之，那传神的漫画式笔法，辛辣锋利的讽刺和深刻的悲剧性的结合，在歌剧史上是独一无二的。

清澈的溪流 (The Limpid Stream) 舞剧 Op.39

作于1934—1935年。1935年4月4日在列宁格勒小歌剧院首演，同年11月30日在莫斯科大剧院再次公演。作曲家在完成这部作品时写道:"前两部舞剧[①]在戏剧方面我认为是极不成功的。脚本作者完全忽略了舞剧的特点。"[②]"现在我完成了新舞剧，脚本令我十分满意。剧情在库班集体农庄里展开。剧中人物是: 集体农庄庄员和来农庄作客的演员们。舞剧建立在喜剧基础上。我想把它叫做舞蹈喜剧。……明朗、艳丽、轻松——这就是作曲家在创作新舞剧时所面临的任务。在音乐中有许多抒情，许多喜剧的成分。"[③]"这部舞剧的音乐，在我看来，是愉快的、轻松的、迷人的，而更重要的是舞蹈性的。我有意在这里努力寻找无论是对观众还是对演奏者来说都同样通俗易懂的鲜明朴素的语言。"[④]

这是一部反映集体农庄题材的舞剧。虽然简单的剧情全是建立在滑稽有趣的误会、错乱和换装上，但是由于感染人的喜悦的音乐、精彩的性格舞和古典舞的表演，使舞剧充满青春活力和乐观气氛。作曲家广泛吸取了时代的生活音调，在舞剧音乐中不但有诙谐、夸张和讽刺的因素，而且有动人心弦的抒情因素。

舞剧的公演受到观众欢迎，1936年2月，莫斯科和列宁格勒歌剧院的演出也很成功。但是1936年2月6日《真理报》发表了题为《舞剧的虚伪》的专论，对该剧进行了严厉的批判，认为舞剧作者对"重大的主题"采取了"不能容许"的"草率态度"，以"木偶戏一样的虚伪"和"木偶式的感情"对待刚刚建立

---

① "前两部舞剧"指作曲家1929—1930年的《黄金时代》(The Golden Age, Op.22)和1930—1931年的《螺丝钉》(The Bolt, Op.27)。

② 《莫斯科晚报》，1935年4月11日。

③ 《红色日报》，1935年1月14日。

④ 《清澈的溪流》文集，1935年。

的新的集体农庄生活。此后舞剧长期停演。

用舞剧音乐改编的管弦乐组曲于1945年3月11日首次上演。组曲包括五个段落: (1)圆舞曲;(2)俄罗斯舞;(3)加洛普舞;(4)柔板;(5)拨弦。

第五交响曲 (Symphony No.5) Op.47

作于1937年。同年10月21日由姆拉文斯基指挥爱乐交响乐团在列宁格勒首演。这是肖斯塔科维奇在一系列作品受到官方粗暴批评和不公正指责之后，经过严肃思考而创作的一部无标题交响曲。作曲家表示要用它来回答对他的批评。作品公演后，引起了巨大反响。著名前苏联作家阿列克赛·托尔斯泰听后感慨地说:"光荣归于我们的时代，是他用双手捧出如此宏伟的声音和思想投给世界。光荣归于诞生了这样的艺术家的我国人民。"他还敏锐地指出这部作品的主题是"个性形成"[①]作曲家自己表示:"这部交响曲的诞生预先经过了很长时间的内心酝酿……，我在这部作品的中心所看到的正是一个人及其全部的感情体验。这部作品按其格调，从头至尾是抒情的。交响曲末乐章以生活喜悦的乐观主义方式，解决了前面乐章悲剧性紧张的成分。"[②]音乐学家伊万·马尔丁诺夫在指出作品"具有自传性"的时候，强调说:"实际上它的内容必然要深刻些和宽泛些。肖斯塔科维奇个人的命运和人类大多数人的命运相吻合，关于他的经历的真实故事不可能不激动听众的心。"[③]

交响曲由传统的四个乐章组成。

第一乐章，中板、奏鸣曲式。音乐富有戏剧性，其中包含悲剧性因素和复杂的思想情感，通过两个基本主题来表达。主部主题内部有两个因素: 一个是刚毅严峻的音程大跳和附点节奏音型，在弦乐高低两个声部用模仿织体陈述，预示一场斗争的来临;另一个是第一小提琴奏出的歌唱旋律，象征一种痛苦的探求。抒情的副部主题速度略为加快，第一小提琴大跳的宽广的旋律，在竖琴和其他弦乐和弦音型的伴奏下，显得明朗、纯洁和崇高。在展开部中这两个对比主题在性格上发生了质的变化，形成了剧烈的矛盾冲突。乐章的高潮在压缩的再现部，副部主题进入时才恢复了宁静的气氛。乐章结尾，音乐暗淡并渐渐消失，流露出一种惋惜的告别情绪。

---

① 阿·托尔斯泰:《肖斯塔科维奇的第五交响曲》，《消息报》1937年12月28日。

② 肖斯塔科维奇:《我的创作回答》，《莫斯科晚报》1938年1月25日。

③ 马尔丁诺夫:《德米特里·肖斯塔科维奇》，1949年。

第二乐章，小快板，复三部曲式。这是一首典雅、轻快、明朗的谐谑曲，舞蹈特征明显，富有幽默情趣。音乐开始由大提琴与低音提琴奏出，像是古老的、笨拙的舞蹈。乐曲中部的主题由独奏小提琴担任，音乐类似街头歌曲。

第三乐章，广板。音乐深沉内在，充满悲哀的情绪。作曲家在这里尽情地抒发了自己真实的感情体验。缓缓流动的富于诗意的音乐，在听众的心中引起共鸣。

末乐章，不太快的快板，奏鸣曲式。音乐充满自豪的气概，有一股一往无前的动力。仿佛主人公消除了一切疑虑，对前面乐章中提出的种种问题作了明确的回答。经过顽强拼搏，冲出困境，跨入新的境界，获得精神上的解放，是这个乐章的主题思想。音乐的结局庄严辉煌，气势磅礴，象征前程一片光芒。

钢琴五重奏 (Piano Quintet) Op.57

作于1940年。同年11月23日由作曲家本人与贝多芬四重奏团合作在莫斯科首演。作品荣获1940年度斯大林奖金一等奖。

这部由钢琴与弦乐四重奏组合的五重奏曲，规模宏大，内涵丰富，结构独特。全曲包括五个乐章：前奏曲、赋格、谐谑曲、间奏曲和终曲。其中前奏曲与赋格相连，间奏曲与终曲相连，构成套曲的两端;处于中央的是谐谑曲，总体结构形成对称的三段式。而按速度、节拍和情绪的异同，又呈现出慢(Lento—Adagi)—快(Allegretto)—慢(Lento)—快(Allegretto)的对比四段式。这种结构上的多样化组合，是作曲家在传统曲式结构基础上的一种创造性探索的结果。

五重奏的音乐包含了抒情、沉思、昂扬、田园气息和节日欢腾等多种思绪的交替对比，唯独没有作曲家交响曲中常见的悲剧色彩。

第一乐章，前奏曲，慢板，g小调，三部曲式。首尾段落的音乐庄重、崇高，同时又具有威严的气势，使人联想到巴赫和亨德尔时代宏伟的音乐风格和艺术形象。钢琴音响近似管风琴，弦乐声部密集而浓烈，产生室内乐中少有的交响性效果。乐章中段旋律流畅、自然，音乐明朗、轻松、活跃，织体稀松、透明。前奏曲中的明暗布局和主题材料上的对比，为后面乐章做了铺垫。

第二乐章，赋格，柔板，g小调。音乐抒情深沉，富于哲理，情感起伏很大。作曲家用徐缓如歌的俄罗斯风格的主题与对题，编织了这首独特的、复调对位技巧高超的乐曲。乐曲中部在高潮处插入了第一乐章前奏曲的强烈和弦，打断原来的乐思。再现部开头形成的二重卡农像是内心不同思绪的交织。

第三乐章，谐谑曲，小快板，B大调，回旋曲式。与前后乐章暗淡的小调色彩形成鲜明对比，这里充满阳光，情绪开朗，一片节庆欢腾气氛。音乐具有民间舞曲特征，同时又富有幽默情趣。第二插部尤其突出，小提琴华丽的主题，带有西班牙舞曲性质。弦乐发挥各种演奏技巧(如断奏、滑奏、拨弦等)，钢琴织体带有托卡塔性质，时而是和弦敲击，时而是齐奏或二声部进行。

第四乐章，间奏曲，慢板，d小调。与第二乐章的赋格相呼应，旋律忧伤，思绪凝聚，也采用复调对位织体。音乐从容不迫地演进，逐步酿成高潮。在高潮顶点弦乐形成激越的四声部卡农。接着又渐渐恢复平静而结束。

末乐章，小快板，G大调，奏鸣曲式。直接由前面乐章过渡而来，仿佛摆脱了忧伤情绪。音乐与第三乐章的谐谑曲相呼应，表现出朝气蓬勃的精神。织体典雅，笔法简洁、轻松自如，曲式结构匀称，这一切令人联想到莫扎特的音乐风格，但旋律与和声仍然是典型的肖斯塔科维奇的个人特色。乐章的尾部音响透明，色彩明亮，轻声掠过的主题，就像纯洁的微笑，给人留下难忘的印象。

第七交响曲“列宁格勒”(Symphony No.7“Leningrad”) Op.60

作于1941年。1942年3月5日由萨莫苏德指挥大剧院交响乐队首演于古比雪夫。荣获1941年度斯大林奖金一等奖。这是作曲家处在被围困的列宁格勒时创作的一部杰作。他身临战争环境，对法西斯强盗的野蛮凶残，对前苏联人民的英勇斗争深有体会。他把自己耳闻目睹的战争现实和由此而引起的对人类文明，对和平、自由、幸福生活的向往的种种思绪，全部化为音乐的语言倾注在这部交响曲中。肖斯塔科维奇说:“在写这部交响曲时，我想到的是我们人民的伟大及其英雄主义，想到的是人类最美好的理想和人的美好素质，想到的是我们美好的大自然、人道主义和美，……想到的是同法西斯的斗争，我们即将来临的胜利，想到的是我亲爱的城市列宁格勒——把我自己的第七交响曲献给它。”[1]

作品问世后在国内外引起强烈反响。作曲家波格丹诺夫-别列佐夫斯基在日记中这样描写了被围困的列宁格勒1942年8月9日演出第七交响曲的实况:“大厅的情景令人激动，它仍然像从前那样充满节日气氛……听众全部或者几乎全部是被围困的列宁格勒音乐生活的代表人物——作曲家、歌剧演

[1] 肖斯塔科维奇:《第七交响曲》,《真理报》1942年3月29日。

员、教师……许多带着自动武器从前线直接赶来的战士和工作人员。乐队还得到临时抽调来的一些部队音乐家的支援：总谱中需要8支圆号、6支小号、一个庞大的打击乐器组……人们不是一下子就能说出听了这部交响曲后的印象的。这不是一个什么印象，而是一个使人震惊的体验。这种体验不仅是听众感受到了，演奏者也感受到了，他们看着乐谱演奏时，犹如在回顾他们亲身经历的一部活生生的历史。"①

当这部交响曲的总谱被摄制成微型胶片，用军用飞机飞越伊朗、北非、南美运抵美国，由托斯卡尼尼指挥美国广播乐团在纽约广播演出时所引起的轰动，也是令人难以忘怀的。音乐评论家鲍里斯·施瓦茨写道："交响曲在美国、澳大利亚、拉丁美洲等世界各地到处演出……那已经不是一般的音乐会了，它成为向伟大的人民为争取生存而斗争的不屈不挠的精神力量致敬的颂歌。这种精神力量是由它的一个儿子用一种世界的语言——音乐表现出来的。"②一篇报刊文章写道："交响曲给我们的精神力量和和平必将来临的希望，我们应该以紧急援助我们伟大盟友的方式来表达我们的感激。这样的国家，它的艺术家们在这些严峻的日子里创作出不朽的美和有崇高精神的作品，是不可战胜的。"③有一位美国听众惊叹地表示："有什么样的魔鬼能够战胜创造了这样音乐的人民呢!"④

确实，肖斯塔科维奇的这部作品以逼真的写实手法和震撼心灵的艺术力量，既揭露了法西斯敌人的凶恶残暴，又表达了前苏联人民捍卫祖国的钢铁意志。它如同一座不朽的音乐纪念碑，永远铭刻在人们的记忆里。

第一乐章，小快板，C大调，奏鸣曲式。这是一部关于和平与战争的史诗。主部主题是和平劳动，建设新生活的形象。音乐气势宏大，庄重而沉着。副部主题抒情透明，体现了夏日宁静的大自然的景象。主、副部主题相辅相成，从不同侧面表现了前苏联人民和平幸福的生活。呈示部的结尾一片宁静，仿佛夜深时人们都进入了梦乡。接着听到了远处传来的小鼓声，在此背景下，在降E大调上出现了象征敌人入侵的主题。它以固定节奏和旋律的十一次变奏，由轻到强，不断增加乐器，变换和声、织体、配器和演奏法，淋漓尽致地描绘出法

① 波格丹诺夫－别列佐夫斯基和古辛编：《在伟大的卫国战争年代里》，第146—147页。

② 施瓦茨：《苏俄音乐与音乐生活》，第179页。

③ 美国《工人日报》1942年7月。

④ 转引自前苏联出版的肖斯塔科维奇第七交响曲总谱前言。

西斯强盗像一部战争机器一样卷土而来，那气焰和架势简直是不可一世。这个主题及其变奏构成了庞大的插部，代替了奏鸣曲式的展开部。当这个主题发展到疯狂顶点的时候，突然扭曲变形，象征敌人在前苏联人民的铜墙铁壁面前碰得头破血流。这个戏剧性的总高潮的到来与再现部的开始相吻合。主部主题形象发生了变化，音乐充满了痛苦和愤怒的情感。副部主题已不是田园的风味，而变成了葬礼式的独白(大管独奏)。尾声就像是对美好生活的回忆，形象光明。同时仍然隐约听见小鼓的节奏，提醒人们不能放松对敌人的警惕。

第二乐章，中板，b小调，复三部曲式。两端部分音乐典雅，带有忧伤的情绪，反映了战争灾难给人们的心灵笼罩了阴影。中部升c小调的音乐中又听到了类似第一乐章插部里的机械性因素，令人想起敌人的形象。

第三乐章，柔板，复三部曲式。音乐明朗而开阔，表达了对生活的热爱，对心爱的列宁格勒大自然美景的赞颂。两端部分音乐发展徐缓，思绪的表达从容不迫，音乐近似巴赫的风格。中部出现附点节奏、刚毅的音调和强大的音响，继续发展斗争的形象。

末乐章由前面乐章不间断地过渡而来，三下轻轻的锣声就像是悲壮的戏剧开场的信号。末乐章的引子有独立主题意义，后来在高潮中再次出现。乐章基本部分用奏鸣曲式写成。主部主题近似贝多芬式的坚定果断，充满动力，其开端的动机作用突出。副部主题改为中板，萨拉班德的行进步伐和浓烈深沉的和弦，使音乐带有葬礼性质。展开部中主部主题重新主宰音乐，但是放慢的运动，使它具有史诗性。主题获得巨大的增长，采用变奏手法，配器不断加强，对正面形象做了充分的肯定。斗争主题开端的动机顽强地重复，显示了不屈不挠的气质。在高潮中出现第一乐章的主部主题，它进一步表明光明战胜黑暗，理智战胜野蛮，自由战胜奴役。

第八交响曲 (Symphony No.8) Op.65

作于1943年。同年11月4日由姆拉文斯基指挥前苏联国家交响乐团首演于莫斯科。这部同样是在战争岁月创作的交响曲，由于主题思想的侧重点与第七交响曲有所不同，它的问世引起了争议，在强大的批评舆论下，长期停演。60年代前后恢复演出，重新评价。

这部交响曲着重表现战争给人们带来的无穷无尽的苦难，刻画了残暴的法西斯匪帮对人类的威胁。

第一乐章，柔板，c小调，奏鸣曲式。简短的引子主题由弦乐组的对话般的织体构成，它仿佛在大声疾呼，揭示战争造成的灾难，开始讲述人民的痛苦遭遇。在弦乐均匀的节奏背景下，第一小提琴靠近指板轻柔地奏出了一支哀痛感人的旋律，这就是主部主题。通过三次起伏后，引出了副部主题，它的性质与主部主题很相近，在断断续续的五拍子的伴奏音型衬托下，第一小提琴上的旋律仍然是忧伤的。整个呈示部的音乐显得简洁含蓄。在展开部中，一切都变了样。在一次又一次的戏剧冲突的风浪中，呈示部中所有主题的面貌都扭曲了，异化了，完全成为恐怖凶恶的样子。音乐表现了极为复杂的形象和情感，既有对敌人凶恶残暴罪行的描写，也有人们危急时刻的呼救、愤怒和抗议。在总高潮的地方开始了再现部。在强烈的音响之后，音乐突然恢复了宁静，插入了一段英国管独奏的宣叙调，它仿佛是灾祸过后的孤独的幸存者的倾诉。再现部中各主题调换顺序，先出现副部主题，接着是引子主题，最后出现主部主题，形象和情绪基本恢复了原样。结尾给人一片凄凉之感。

第二乐章，小快板，降D大调。这是一首谐谑曲性质的进行曲，具有怪诞的漫画般的特征，其中可听到战争的沉重步伐，感觉到粗野的形象。乐章由两个主题交替而成，一个是四拍子节奏，行进步伐，性质粗野，由弦乐和低音木管演奏；另一个是三拍子节奏，带有木偶戏耍的特点，由短笛奏出。两个主题再现时力度加强，第二主题变成弦乐齐奏。结尾处两个主题在四拍子节奏下同时结合。

第三乐章，不太快的快板，e小调，复三部曲式。这也是一首谐谑曲性质的进行曲，它和前乐章有别，处在套曲的高潮位置，音乐形象具有较为概括的性质。持续不断的四分音符音型先后由中提琴、小提琴、木管和铜管奏出，这种托卡塔式的固定节奏，令人联想到一架庞大机器的运动或恐怖的冷血动物的蠕动，它象征一种威胁人类生存的凶恶势力席卷而来。在这一令人毛骨悚然的音响背景下，先后由木管、铜管以及弦乐、小号在高音区奏出一个简短动机，象征哀号哭泣。乐曲中部在铜管伴奏衬托下，独奏小号吹出一个令人不寒而栗的怪诞的主题，仿佛是死神在寻欢作乐。在再现部中，哀号的动机先由小提琴，然后由长号，最后是整个乐队来演奏，象征人们的痛苦达到极限。突然整个乐队的强大音响中断，只听见小鼓杀气腾腾的滚奏。接着，音乐直接过渡到下一乐章。

第四乐章，广板，升g小调。这是一首固定低音变奏曲形式的帕萨卡利亚乐曲。在两次乐队全奏绝望的哀号之后，弦乐和管乐以强大的音响在低音区齐声奏出帕萨卡利亚主题。随后，在这个固定低音进行的基础上，不断增添对

比声部，变换织体、音色和配器，形成十一次变奏。除了主题的最初陈述用了强烈的力度外，所有的变奏都在轻声中进行。整个乐章的音乐具有深沉悲壮的性质，仿佛是人们在追忆悼念战争的牺牲者。音乐不间断地过渡到最后乐章。

末乐章，小快板，C大调。这不是通常那种活跃的庄严的终曲，而是一首田园风味的乐曲，仿佛是黑夜过去黎明来临。结构为带有回旋特征的奏鸣曲式。主部主题本身包括两个主题，形成三部曲式。一头一尾是田园风味的主题，由大管独奏，中间是大提琴声部奏出的歌唱性旋律，简短的副部主题具有尖锐的、怪诞的特征，由低音单簧管、大管和大提琴齐奏。展开部发展了主部主题，并逐步引向乐章高潮。铜管乐器以强大音响奏出第一乐章的引子主题，令人回想起曾经发生的悲剧。在一强一弱的和弦之后，音乐进入压缩的倒影再现部。先是低音单簧管奏出副部主题，然后大提琴奏出主部第二主题和主部第一主题。音乐在一片宁静、清新、明朗的气氛中消失。

犹太民间诗歌选 (From Jewish folk Poetry) 声乐套曲 Op.79

作于1948年。1955年1月20日首演于莫斯科。这是作曲家在1948年受到联共(布)中央严厉点名批判后创作的一部作品。当年夏天，肖斯塔科维奇读到了不久前出版的一本《犹太民间诗歌集》，其中的一些诗深深吸引了他，他挑选了十一首谱成了这部声乐套曲。

套曲中的歌曲顺序不仅仅是按简单的对比原则，还根据生活内容排列，带有某种情节线索。概括起来就是：描写普通小人物——贫穷的犹太人的遭遇，从诞生到晚年的一代人——即十月革命前三四十年代诞生的那一代人的生活图像。他们经受过一切贫困和屈辱的痛苦，后来终于盼来了安宁幸福的晚年。

套曲中的歌曲由女高音、女低音和男高音三名歌手演唱，配以钢琴伴奏。其中包括独唱、对唱和重唱的交替。作曲家虽然没有直接引用犹太民歌素材，但采用了犹太民族音乐固有的调式(含两个增二度)、旋律音调(如下行哀怨音调)和平行声部进行(四、五度)等手段，使音乐具有犹太民族特色。

(一)“哭死去的婴儿”，女声二重唱。音乐一开始就把听众带进了悲剧性的环境，人们生活在贫困和痛苦之中，孩子从诞生的那天起就受到饥饿和死亡的威胁。旋律中的半音下行音调(g—升f)带有呻吟、哭泣的特征，不仅给这首歌曲打上了悲伤的印记，也成为决定整个套曲基调的一个音乐种子。

(二)“关怀备至的妈妈和婶婶”，女声二重唱。这是一首幽默俏皮的歌曲，表

现年轻的妇女编唱离奇的故事哄孩子睡觉。活泼的节奏，色彩性的三度调性交替和平行四、五度的演唱，增添这首歌曲的艺术魅力。

(三) “摇篮曲”，女低音独唱。母亲向孩子讲述其革命的父亲被沙皇流放到西伯利亚，她母子二人不得不忍受痛苦生活的煎熬。歌中的下行半音和增二度延留音赋予这首摇篮曲以特殊色彩。

(四) “久别之前”，女高音和男高音二重唱。表现一对恋人被迫久别时的相互倾诉。作曲家把这首歌变成了一个生动的戏剧场景，小伙子温柔地回忆往日的幸福，姑娘则失望地想着眼前的离别。二人情绪上的差异在音调和节奏上有反映：小伙子的音调具有召唤性质，姑娘的音调显得很痛苦。

(五) “警告”，女高音独唱。表现姐姐告诫妹妹不要整天外出和别人闲逛，否则后悔无穷。歌唱声部具有宣叙调特点，表现姐姐的责备，而钢琴伴奏则表现了顽皮任性、无忧无虑的妹妹形象。

(六) “被抛弃的父亲”，女低音与男高音二重唱。这首歌如同一个戏剧场景，表现两个对立的人物形象：女儿抛弃贫穷的父亲，远嫁警官老爷去享受荣华富贵。可怜的父亲哀求女儿别抛弃他，女儿反而请求警官老爷用鞭子抽打年迈的父亲。父亲的歌声建立在下行的哭泣音调上，而女儿的形象则用疯狂的圆舞曲进行刻画。这种鲜明的对比，产生了强烈的悲剧效果。

(七) “贫困之歌”，男高音独唱。原诗出自一名犹太工人，诗句以一种“透过泪水的微笑”的辛酸幽默笔法描绘了忍饥挨饿的穷人的生活。歌曲从始至终贯穿了舞蹈节奏，其中充满尖锐的半音进行，恰如其分地刻画了这种苦中作乐的自嘲心理。

(八) “冬天”，三重唱。这首歌就像是前一首的继续，主人公也是饥饿贫穷的父亲(男高音演唱)。但是这里已不可能有幽默，只剩下无限的悲伤。钢琴前奏模仿了严冬寒风的呼啸。这一造型性音乐后来又伴随凄惨的歌声多次出现，成功地渲染了刺骨严寒的氛围。下行二度延留音在歌声中频繁出现，使那悲切的呻吟达到了顶点。这首歌构成整个套曲的悲剧性高潮，成为事件发展的中心。

(九) “美好的生活”，男高音独唱。这首歌采用了升F大调，与前首歌曲的升c小调相比，仿佛豁然开朗。自由明快的旋律赶走了黑暗和失望，轻松流动的伴奏令人联想起优美的自然景色。歌曲表达了革命后犹太人生活的新气象。

(十) “姑娘之歌”，女高音独唱。明朗、优雅、灵巧的少女歌唱充满了欢乐和自豪感。钢琴伴奏模仿民间牧人笛管的演奏效果，烘托了无忧无虑的气氛。

(十一) “幸福”，三重唱。这是套曲的最后一首歌曲，起着收尾的作用。歌

曲通过富于特色、渗透幽默的风俗场景，概括了小人物生活发生的变化：一位犹太皮鞋匠的老婆兴高采烈地夸耀自己幸福美满的生活。

肖斯塔科维奇的这部声乐套曲以其鲜明的音乐形象、深刻的心理刻画、通俗的音乐语言和丰富的艺术手法迅速赢得了听众的喜爱。

森林之歌 (Song of the forests) 清唱剧 Op.81

作于1949年。同年11月15日由列宁格勒爱乐交响乐团、列宁格勒模范唱诗班合唱团、唱诗班中学男孩合唱团在列宁格勒首演，姆拉文斯基指挥。作品荣获1949年度斯大林奖金二等奖。

在联共(布)中央开展对“形式主义”音乐的批判后，肖斯塔科维奇对自己的创作倾向和音乐语言进行了认真的思考，他改变了过去对纯器乐和尖端技法的偏爱，把更多的精力转向声乐作品，并且注重音乐语言的大众化。在这方面创作的最成功、影响最大的作品就是清唱剧《森林之歌》。

用多尔玛托夫斯基诗词谱写的这部作品，以绿化祖国、改造大自然的计划为题材，热情地歌颂了前苏联战后的宏伟建设和苏维埃人朝气蓬勃的精神面貌。不过，作品不可避免地留下了个人迷信时期的痕迹，歌词中不止一次对斯大林加以颂扬。50年代以后，改动了歌词继续演出。尽管如此，这部清唱剧仍然不失为一部色彩鲜明、动人心弦的杰作。

作曲家在这部作品中综合了古典音乐传统和自己在交响乐、歌曲以及电影配乐方面的成果，创造了一种清新明朗、气势宏伟、朴实通俗的音乐风格，得到了广大听众的赞赏。

作品演出编制庞大，包括男低音独唱、男高音独唱、童声合唱、混声合唱和交响乐队。清唱剧由七个乐章组成，其中第三、四、五乐章不间断地衔接。

第一乐章，“当战争结束的时候”，行板，男低音独唱与男声合唱。这首歌曲以从容不迫的速度，明亮的小调音色，宽广的旋律线条，揭开了战后和平建设的序幕。乐队中反复出现的建立在大三和弦上的主题是整部清唱剧的核心素材，作为主导动机贯穿在后面的乐章中，起到统一全曲的作用。

第二乐章，“让祖国披上森林的外衣”，快板，混声合唱。铿锵有力的节奏，热烈欢快的速度，男女声合唱的对答呼应，把一幅热火朝天的绿化大地的劳动场面描绘得栩栩如生。

第三乐章，“过去的回忆”，柔板，男低音独唱与混声合唱。徐缓的速度，深沉的配器，暗淡的自然小调色彩，俄罗斯民歌风味的旋律，勾画了昔日大地一

片荒凉的景象：土地干旱，草木枯萎，人们饥饿，一贫如洗。这个乐章在整个套曲中是唯一带有悲剧色调的乐曲，它反衬了整部作品阳光明媚的基调。

第四乐章，“少年先锋队造林歌”，小快板，男童合唱。紧接上乐章，音乐悄悄地进入。清脆的号角声，操练的节奏，带来了一片生机。少先队员的形象犹如茁壮成长的小树苗一样，十分活泼可爱。童声二部合唱三度调性(降B大调和降G大调)的交替，同一旋律的三段词的分节歌，用了三种不同的配器手法，增添了天真明朗的气质。

第五乐章，“斯大林格勒人在前进”(后改为“共青团员们在前进”)，充满活力的小快板，混声合唱。紧接前乐章，在高涨的气氛中开始。乐队热烈欢腾的音响，气势磅礴的齐唱与合唱的交替，进行曲的节奏，群众歌曲般的旋律，频繁的调性转换，表现了掌握自己命运的苏维埃人向大自然全面开战的豪情壮举。

第六乐章，“未来的散步”，柔板，男高音独唱和混声合唱。歌曲以抒情浪漫的笔法表现对未来的憧憬，幻想大地披上绿装，夜莺在歌唱，恋人们漫步在林木茂密的花园里的美妙景象。最先在第一乐章中出现的主导动机，在这里进一步得到发挥，呈现出一片光明。

第七乐章，“光荣”，小快板，男高音独唱、男低音独唱、男童合唱和混声合唱。这是一首宏伟的颂歌。作为清唱剧的收尾乐章，篇幅较大，有激烈的展开性。乐曲吸取了俄罗斯民歌的旋律音调和非方整性节拍(七拍子)，具有鲜明的民族特色。主题用模仿复调手法轮番出现在合唱各个声部中和不同调性中，烘托了热烈隆重的气氛。人们为庆贺绿化事业的成功和感激党的英明领导而高唱赞歌。

第十交响曲 (Symphony No.10) Op.93

作于1953年。同年12月17日由姆拉文斯基指挥列宁格勒爱乐交响乐团首演于列宁格勒。这是作曲家8年不接触交响乐体裁之后写成的一部交响曲，此时是什么原因促使他创作这部交响曲，是耐人寻味的。作品上演后，在前苏联音乐界引起了长时间的争论。对这部交响曲的内容的理解众说纷纭，有的说“反映了由于新的战争威胁引起的忧虑。”[①]有的说是“一个孤独者的悲剧。”[②]

① 马捷尔:《肖斯塔科维奇的交响曲指南》，1960年版。

② 雅鲁斯托夫斯基:《肖斯塔科维奇的第十交响曲》，《苏联音乐》1954年第4期。

有的说是"描写了我们现实中的矛盾和冲突",说作品中"有痛苦、但也有威力强大的抗议",是要"根绝一切非正义的、与人为敌的恶势力。"[①]而作曲家本人说:"在这部作品中我想表达人的感受和苦难激情。"[②]1974年纽约出版的沃尔科夫撰写的《见证—肖斯塔科维奇的回忆录》一书则以作曲家的身份说:"斯大林一死,我就写了《第十交响曲》,这首交响曲表现的是什么至今还没有人猜到。这表现的是斯大林和斯大林时代。第二乐章的谐谑曲大体说来是一幅斯大林音乐肖像……"

尽管对这部交响曲的内容有各种说法,但是持不同观点的人都不否认这部作品的深刻思想内涵和高度的艺术水准。

第一乐章,中板,e小调,奏鸣曲式。大提琴和低音提琴奏出徐缓的引子,表达了阴郁的凝思。主部主题感情温柔、忧伤、诚挚,由单簧管主奏,小提琴以对位声部伴随,旋律具有俄罗斯抒情歌曲的特征,本身构成再现三段体。长笛独奏引出了副部主题,速度略为活跃,采用主调和声织体,虽然带有圆舞曲的节奏,但情绪冷漠。展开部充满戏剧性的对立冲突,表达了痛苦和抗议的激情。所有主题都发生了质的变化,引子主题变得残酷无情,副部主题完全失去了圆舞曲的特性。主部主题在f小调上的喧嚣形成乐章的总高潮,同时也是再现部的开始。随后副部主题挪到E大调,改变了和声配置,听来更为明朗和宁静,由两支单簧管平行三度演奏。在静悄悄的尾声中,再次出现引子主题,与乐章开端遥相呼应。此外,主部主题的音调在两支短笛二重奏中回响,仿佛沉浸在幸福的幻觉中。

第二乐章,小快板,降b小调,三部曲式。乐曲首尾段落急速、猛烈、尖锐的音响,弦乐固定的音型,木管同声齐奏,小鼓粗野的滚奏,犹如狂风突然袭来对人们构成巨大的威胁。中段弦乐平行三度半音进行的新主题,仿佛是魔鬼的舞蹈。

第三乐章,小快板、c小调,回旋曲式。音乐又陷入了深思,情绪接近第一乐章。回旋主题综合了行进、舞蹈和语言音调因素,具有叙事性。第一插部主题在音调上与第一乐章引子主题相似,又是回旋主题的变型。它由肖斯塔科维奇姓氏开头的拉丁字母代表的四个音组成:

① 达尼列维奇:《肖斯塔科维奇传》,1958年版。

② 肖斯塔科维奇:在第十交响曲讨论会上的发言,《苏联音乐》1954年第6期。



它作为一个获得广泛展开的主导动机，在交响曲后两个乐章中占有显著地位，暗示作品包含了自传的成分。第二插部主题由圆号奏出田园般明朗的号角声，像是遥远的回忆或诱人的召唤。回旋主题第三次出现由英国管演奏，调性挪高半音，然后是第一插部主题保持原调再现，但改变了和声配置。回旋主题的最后一次陈述发生剧烈变化，力量增强，性格威严，导致戏剧性的展开部，其中运用了所有主题材料，形成了动力性的高潮。尾声恢复宁静，圆号的召唤，回旋主题，主导动机，交替衔接，音乐渐渐消失。

末乐章，行板转快板，b小调转E大调，奏鸣曲式。缓慢的引子主题由低音弦乐开始陈述，双簧管作对答，音乐是抒情沉思的性质。在引子末尾逐渐准备了主部主题开头的音调。快板突然转到E大调，主部主题与前苏联作曲家创作的青年歌曲风格相似，具有天真无邪、轻快活泼的特点，给人以豁然开朗之感，充满了一片生机。主部主题本身由对比三段体构成。副部主题在g小调上陈述，也是三段结构，音乐带有进行曲特征。展开部中各主题都获得发展，既尖锐对比又相互接近。在高潮时突然出现来自第三乐章的主导动机，它以乐队全奏强音奏出，听起来威风凛凛。在定音鼓渐弱的演奏之后，引子主题由大提琴声部奏出，性质保持原样，同时长号和小号轻声奏出主导动机。再现部由大管以暗淡音色悄悄奏出放大的主部主题开始，接着单簧管演奏时，立即恢复了原来明朗活泼的特性。副部主题明显压缩，移到e小调。尾声中主导动机主宰了一切，它以强大的音响和不同的节奏长度，出现在不同音区。交响曲就在这个主导动机的自我肯定中结束。

第一小提琴协奏曲 (Violin Concerto No.1) Op.77/99

初稿作于1947—1948年，二稿写于1955年。同年10月29日首演于列宁格勒，小提琴独奏：大卫·奥伊斯特拉赫，指挥：姆拉文斯基，作品题献给大卫·奥伊斯特拉赫。

这部作品完成的时候，正值作曲家受联共(布)党中央点名批判的时期，慑于当时的形势，作品搁置长期不演，直到苏共二十大前夕才公演。这部协奏曲突破了常规的三乐章结构，成为四乐章套曲，每个乐章都标明体裁类别。

第一乐章,“夜曲”,中板,a小调,奏鸣曲式。音乐忧伤严峻,注重刻画人的内心世界,情感含蓄,富于理性,主、副部主题没有强烈的对比,是相互补充的关系。

第二乐章,“谐谑曲”,快板;降b小调。速度迅猛,力度变化强烈,运用了复杂的复调写法。音乐仿佛描绘了恶魔般的狰狞的面目。这一反面形象,给人一种不祥的感受。乐章中段是一首民间风格的古怪舞曲,性格幽默活泼,与前后紧张旋风般的形象形成鲜明对比。

第三乐章,“帕萨卡利亚”,行板,f小调。音乐威严、深沉、崇高,带有悲剧的色彩。层出不穷的新的对位声部的叠置,加深了乐曲悲壮的情绪。结构为固定低音主题及八次变奏,其中第四、第六变奏,分别将低音的旋律进行挪到乐队中音区和独奏小提琴声部,形成乐章的高潮。随后音乐渐渐平息下来。乐章结尾处有独奏小提琴的华彩段,篇幅相当于一个独立的乐章,采用了前面乐章的主题材料进行展开。最后直接闯入末乐章。

末乐章,“布尔列斯卡”,充满活力的快板,a小调,回旋奏鸣曲式。“布尔列斯卡”属于意大利的一种粗犷的谐谑曲,在这里表现了民间节庆欢乐的场面。这个协奏曲虽然充分运用了小提琴的演奏技巧,但并非是一部炫技的作品。它和肖斯塔科维奇的交响曲一脉相承,是一部思想情感丰富的作品,其中有悲剧性的形象,有尖锐的戏剧冲突,有对于人的命运和人生意义的思考。与前面三个乐章形成鲜明对照,这里充满阳光和喜悦,似乎听得见俄罗斯民间流浪乐手的演奏。音乐表达了俄罗斯人民豪迈乐观的气质。在高涨欢快的乐声中,帕萨卡利亚的主题以二声部卡农方式加入进来,与整个场面的节日气氛融为一体,全曲在一片欢腾中结束。

第十一交响曲“1905年” (Symphony No.11“The year 1905”) Op.103

1957年为庆祝十月革命40周年而作。同年10月30日由拉赫林指挥前苏联国家交响乐团首演于莫斯科。作品获1958年列宁奖金。

这是一部大型标题交响套曲,是作曲家吸取了早年标题交响曲创作,长期电影配乐和40—50年代声乐创作经验之后的一部杰作。作曲家以明确的标题情节,鲜明的音乐形象,家喻户晓的革命歌曲素材,完美的构思和高超的技巧完成的这部交响曲,真实地再现了俄国1905年革命的重大历史事件。作品问世以后,在国内外引起了巨大反响,迅速在世界各地传播,得到广大听众的喜爱。交响曲由统一调性(g小调)不间断演奏的四个标题乐章组成。

第一乐章,“冬宫广场”,柔板。整个乐章像是套曲的引子,描写了事件发

生地——沙俄帝国首都彼得堡的阴暗形象，乐曲结构为带再现的三段体。开始，带弱音器的弦乐和竖琴空空荡荡的音响，构成了威严冷酷的冬宫广场的主题，它作为一个主导动机贯穿在整个套曲中。接着定音鼓的节奏音型，加弱音器的小号在小鼓滚奏背景下的军号声、哀鸣声，表现出一种戒备森严的兵营和监狱的气氛。之后，弦乐和竖琴的和弦式织体产生出教堂圣咏的效果。乐章中段，长笛悲惨地奏出了流放与苦役歌曲《听吧！》的旋律。随后，大提琴与低音提琴以深沉的音色奏出了另一首监狱歌曲《囚徒》。然后是广场主题、军号主题和教堂圣咏主题的再现。

第二乐章，"1月9日"，快板。这是套曲中篇幅最长、戏剧冲突最尖锐的乐章。基本主题取材于肖斯塔科维奇早些时候，用革命诗人诗作谱写的合唱套曲《十首诗》中一首标题为《1月9日》的合唱的中段，其歌词是"哦你，我们的沙皇老爷！你向周围瞧瞧，我们为沙皇效劳，却不能过上好日子……"这个主题先后在g小调和b小调上陈述，形成了主、副部的关系(类似古奏鸣曲式用同一材料构成主、副部)。在主部主题的发展过程中，第一乐章的号角主题不时插入。在副部主题前面还出现了来自同一首合唱开端的另一个主题"脱帽致敬"。具有尖锐戏剧性的展开部逐步引向乐章的第一次副部主题的动力再现。音乐真实地表现了虔诚的工人群众和他们的妻子儿女走上街头向沙皇请愿的情景:来自四面八方的群众渐渐汇成人流，冒着严寒，缓缓地向冬宫广场进发。人声嘈杂，呼喊声、抗议声、哀求声、哭泣声混成一片。突然，一切都静下来，只听到威严的冬宫广场主题，阴森的定音鼓的节奏和惨淡的号角声。紧接着一阵强烈的军鼓击打之后，弦乐各声部形成了赋格段，象征反动军警开枪镇压，群情激愤，与军警搏斗的悲壮场景。音乐逼真地描写了这一惨绝人寰的血腥屠杀，形成整部交响曲的悲剧性的总高潮。在乐队高奏"脱帽致敬"主题后，枪声停息，可听见冬宫广场静悄悄的主题，军号声，教堂圣咏主题和歌曲《听吧！》的旋律。弦乐持续地演奏着颤音，形象地描绘了寒风袭来，尸横遍地，鲜血染红了广场白雪的惨状。

第三乐章，"永恒的悼念"，柔板。乐章采用了葬礼进行曲《你们已英勇牺牲》的旋律，由中提琴在大提琴和低音提琴轻声拨弦的背景下奏出，表达了悼念死者的沉痛心情。乐曲中段音乐变明亮，可以听见革命歌曲《同志们勇敢前进》的果断曲调，在高潮处再次出现"脱帽致敬"的主题，体现出化悲痛为力量的决心。乐章结尾又出现《你们已英勇牺牲》的旋律，音响逐渐减弱，仿佛人群远去。

末乐章,"警钟",不太快的快板。紧接第三乐章静悄悄的结尾,管乐齐鸣,突然响亮地奏出革命歌曲《疯狂吧,暴君》的曲调,开始了交响曲的终曲。这里表现了俄国人民的斗争烈火越烧越旺,掀起了更加强劲的革命风暴。乐章充满了众多革命歌曲的音调,其中除了《疯狂吧,暴君》外,最为突出的还有《华沙革命歌》。在高潮之后,又一次听到冬宫广场主题,接着英国管单独奏出"脱帽致敬"的主题。第二乐章的群众游行的主题又一次出现,但已不再是举着圣像和沙皇画像盲目请愿的形象,而是决心复仇,向沙皇讨还血债的觉醒了的革命人民形象。交响曲以敲响旧世界灭亡的丧钟而结束。

第十三交响曲 (Symphony No.13) Op.113

作于1962年。用叶甫根尼·叶甫图申科诗谱曲。同年12月18日由康德拉申指挥莫斯科爱乐乐团、共和国唱诗班男低音合唱团和国立格涅辛音乐师范专科学校男声合唱团首演于莫斯科。

这是一部用声乐贯穿各乐章的交响曲,演出编制包括男低音独唱、男低音合唱和交响乐队。作曲家在解释这部交响曲的内容时表示:"作为公民的人的社会行为——就是这个问题经常吸引着我,我常想这个问题。在《第十三交响曲》中我提出了公民性问题,也就是公民的道德问题。"①

创作这部交响曲的直接动因是作曲家阅读了1961年9月19日文学报上发表的叶甫图申科的诗篇《娘子谷》。最初他将《娘子谷》构思为单乐章的交响诗,后来构思扩大,又从叶甫图申科诗集《一挥手》中挑选了三首诗:《幽默》、《在商店里》和《功名利禄》,分别写成了第二、第三和第五乐章。此外,作曲家又特请诗人专门写了《恐惧》这首诗,谱成了第四乐章。

作品问世后,引起了一场风波。以赫鲁晓夫为首的苏共领导对作品的内容表示不满,要求修改某些诗句,否则不许上演。果然相当一段时间停演,后来再次公演并制成唱片时,某些诗句确实作了改动。当时报刊出现了两种截然不同的评价。著名作曲家哈恰图良称赞这部交响曲是:"伟大艺术家的一部真正伟大之作……艺术家把他的全部创作构思与爱国公民的感情融合为一。"②而反映官方态度的一篇文章则认为"肖斯塔科维奇背离了他素有的时代感和我们当前所要解决问题的高度责任感",指责第一乐章"人为地企图重

① 沙吉良:《论肖斯塔科维奇》,1979年,莫斯科,第12页。

② 哈恰图良:《为祖国而自豪的感情》,《苏维埃文化报》,1962年11月6日。

弹所谓犹太人问题的老调，提出了在旧的阶级社会中产生并在苏维埃社会早已解决和逐渐自然消亡的问题"，指责第三乐章把生活素材交响化是"亵渎行为……不可避免地会产生这是谎言的想法。"①

第一乐章，"娘子谷"，柔板，降b小调。音乐具有安魂曲的性质，充满了对死难者的哀悼和对黑暗势力的控诉。"娘子谷"位于乌克兰首都基辅郊区，在那里埋葬着众多被无辜杀害的人们，其中多数是犹太人。诗人和作曲家以此为题，表达了对种族主义的仇恨和对国际主义精神的颂扬。男低音独唱与男低音齐唱自由穿插，以冷静的历史回顾和炽热的政论评述的语调，把一桩桩犹太人受迫害的悲惨事件展现在人们面前：被诬陷犯有间谍罪而倍受污辱的德莱福斯；惨遭反犹太分子毒打的别洛斯托克村的男孩和他的母亲；被监禁在暗无天日的牢房里的安娜·弗兰克及其恋人……乐队演奏的引子主题出现三次，其间又插入了许多声乐段落，使乐章的结构具有回旋曲式的特征。

第二乐章，"幽默"，小快板，C大调。这是一首欢腾雀跃的诙谑曲，同时又具有威武雄壮的进行曲特征。幽默是人民乐观自豪精神的化身，是人民强有力的思想武器。幽默和真理是一对孪生兄弟，世界上一切反动势力千方百计地想扼杀他们，但一切都是徒劳。作曲家以令人振奋的音乐语言和无比生动的音乐形象深刻地表达了诗词的内涵。乐曲采用了贯穿发展的结构，把拟人化的、幽默的种种遭遇：被捕，监禁、宣判死刑，上断头台……做了淋漓尽致的描写。音乐的大调色彩，俄罗斯民间对句歌和舞曲的节奏，象征了人民坚定的信念和永不熄灭的乐观精神。

第三乐章，"在商店里"，柔板，e小调。这是一首对从事平凡劳动而蕴藏着无限忍耐力的普通俄罗斯妇女的赞歌。音乐以一种质朴而崇高的格调，既生动地描写了妇女们排队购物的平淡无奇的日常生活场景，又深刻地揭示了这些普通家庭主妇无比高尚的内心世界。诗人和作曲家对这些"家庭中仁慈的上帝"无限崇敬，对她们的生活处境深表同情。乐章末尾形成高潮的地方，歌唱者充满感慨之情地唱道：

"这是俄罗斯的妇女，
这是我们的法官和荣誉。
……
一切她们都经受过，

① 署名拉迪基娜的文章，《苏维埃的俄罗斯报》1963年4月2日。

一切她们都经受得了，
世上的事情她们全能做，
她们有多大力量哟。
少给她们找钱真可耻，
克扣她们的斤两是罪过。”

第四乐章，“恐惧”，广板，调性不确定。这首应作曲家之约而专门创作的诗篇，集中表现了特定的历史时期笼罩整个社会的政治气氛和生活其中的人们的心态。在大提琴和低音提琴持续音，定音鼓震音和大鼓、大锣间息演奏的背景下，大号奏出了怪异的主题，它象征恐惧的幽灵在游荡。接着引出了胆战心惊的男低音齐唱。气氛沉闷压抑，一切都反常，正像男声独唱的歌词所表露的:“在应该沉默的地方，就让你叫喊，在应该叫喊的地方，却让你沉默。”但是，在恐惧面前人民不曾屈服过。号角吹响，把人们的思绪带到艰苦斗争的年代。雄壮的革命歌声颂扬了俄罗斯人民冒着枪林弹雨冲锋陷阵，建立过不朽的历史功勋。然而如今却看到了新的恐惧: 谎言掩盖真理的恐惧，吹牛浮夸到发昏的恐惧，人云亦云的恐惧…… 面对这一切，作曲家用强烈的音乐表示了自己的愤慨。

末乐章，“功名利禄”，小快板，降B大调。作为交响曲的终曲，结论乐观而富有哲理。音乐格调与前面的乐章截然不同，具有轻松愉快、生气勃勃的特征。乐章的主题思想是辛辣嘲讽贪图享乐、追名逐利而不惜出卖灵魂的小人，同时又热情赞颂不畏艰险、不求名利而执着追求真理的伟人。围绕这样的内容，音乐既有浓烈的幽默，又有抒情的讽刺，同时还充满斗争的气息和论战的热情，乐曲结构带有回旋性质。

斯杰潘·拉辛的死刑 (The Execution of Stepan Razin) 声乐交响诗 Op.119

作于1964年。同年12月28日首演于莫斯科。用叶甫图申科诗词谱写，演出编制包括男低音独唱、混声合唱和交响乐队，荣获1968年国家奖金。

作品以17世纪顿河哥萨克农民起义领袖斯杰潘·拉辛被沙皇处决为题材，表现了人民反抗沙皇专制统治的大无畏斗争精神。

这部单乐章的作品继承了穆索尔斯基的传统，采用朗诵调风格的陈述和交响乐贯穿发展的手法，一气呵成地描述了一场震撼人心的悲剧。全曲大致可分为四个段落:

第一段，中板。描述拉辛被押送到莫斯科红场时的情景：小偷无人顾及，群众围观起哄，贵族喜笑颜开，沙皇得意洋洋。

第二段，行板。拉辛的独白。他对唾弃他的群众说，你们唾弃的人正是为你们谋幸福的人，书记官指责我反叛人民，我反叛的是贵族，这千真万确。我错在斗争半途而废，我错在盼望有个好沙皇，而世上绝没有好沙皇。临到死，我感到惭愧。

第三段，中板转小快板。表现拉辛面对敌人丑恶的嘴脸毫无惧色，向刽子手命令道："来吧！斧头……"于是人头落地，热血燃烧，能听到嘶哑的喊声："我并不感到羞愧！"

第四段，快板转中板。人们惊呆了，广场死气沉沉，民间艺人也鸦雀无声，只有跳蚤在猖狂。人们清醒过来了，听到三下钟声……那砍下来的头在讥笑沙皇……

作品演出后，前苏联官方怀疑有所影射，因此一度加以责难，后慑于国内外舆论，又允许上演。

第十四交响曲 (Symphony No 14) Op.135

作于1969年。同年9月29日由巴尔沙依指挥莫斯科室内乐团首演于列宁格勒，女高音独唱：维什涅夫斯卡娅，男低音独唱：雷谢廷。次年英、美、捷、保等国先后上演了这部作品，受到了好评。

这是一部室内声乐交响曲，共有十一个乐章，分别采用加西亚·洛尔卡、阿波利涅尔、里尔克和丘赫尔贝克尔的诗谱曲。众多的乐章按题材和衔接关系分为引子和四组：第一乐章为引子，第二至第四乐章为第一组，第五、六、七乐章为第二组，第八、九乐章为第三组，第十和第十一乐章为第四组。每组内部各乐章不间断过渡。作品献给英国作曲家本杰明·布里顿。

创作这部交响曲的起因是受穆索尔斯基的声乐套曲《死之歌舞》的启发所致。肖斯塔科维奇1962年曾为穆索尔斯基的上述作品配器，他仔细地分析了那部作品，并赞叹地表示："这是一部伟大的作品，我过去和现在都崇拜它。"[1]他唯一感到遗憾的是那部作品太短，只有四首歌曲。他打算沿着这条路子进行创作，于是就产生了《第十四交响曲》。肖斯塔科维奇一方面对穆索尔斯基、威尔第等前辈作曲大师在处理爱情、人生和死亡的"永恒主题"时

---

① 肖斯塔科维奇：首演前言，《真理报》1969年4月25日。

所表现出来的崇高智慧和艺术力量极为称颂，另一方面则不赞同过去艺术把死亡看成是摆脱人间痛苦和过渡到“美好世界”的传统观念。他说他的《第十四交响曲》中的“新东西是对死亡主题的处理。在这部作品中我表现了对死亡的抗议。”①

前苏联音乐评论说这部作品描写了各种“非自然之死”：早死，冤死，战争中之死，自杀之死，“响彻了艺术家反对暴力、社会不公道的抗议之声”，哀悼了“所有那些不是由于自己的过错而遭遇了许多痛苦和被迫过早地离开了人间的人。”②

第一乐章，“De profundis”(拉丁文，意思是“来自深渊”)，柔板。采用西班牙诗人、剧作家加西亚·洛尔卡的诗创作而成。像是交响曲的引子，在弦乐纤细微弱的音响衬托下，男低音的默念一般的朗诵调叙述安达鲁西亚大道旁长眠着100个热情相爱的人，人们永远不会忘记他们。

第二乐章，“马拉格尼亚”(西班牙快速三拍子双人歌舞)，小快板。采用加西亚·洛尔卡的诗创作而成。在弦乐加响板的怪诞的舞曲伴奏下，女高音神色紧张地唱出死神像幽灵一样在小酒店出出进进。乐曲结构由对比二段体构成。

第三乐章，“洛列莱”(传说中莱茵河上用歌声引诱人落水的女妖)，很快的快板。采用法国象征派诗人阿波利涅尔的诗创作而成。乐队增加了钟琴、木琴、颤音琴、钢片琴和两件打击乐(梆子与夹板)，弦乐多处运用分奏，配器色彩丰富。女高音与男低音以对唱形式，生动地表现主教及卫士押送女妖洛列莱赴修道院的故事。音乐既刻画了主教的道貌岸然的伪善心理，又描绘了洛列莱放荡不羁的性格。乐曲以美丽妖艳的洛列莱从高高的岩石上跳进莱茵河而结束。

第四乐章，“女自杀者”，柔板。采用阿波利涅尔的诗创作而成。乐曲首尾段落分别由大提琴独奏和低音提琴独奏伴随女高音独唱，音乐抒情而凄凉。乐章中部歌声激昂，配器丰满，构成悲剧性高潮。音乐表现了一名冤死的女性的独白，以第一人称口吻描写在自己的坟墓上长出了三朵既美丽庄重又孤独可憎的百合花。

第五乐章，“警惕”，小快板。采用阿波利涅尔的诗创作而成。由十二音列构成的木琴主题，作为一成不变的死神的形象，在乐章中贯穿(共出现四次)，它像一个幽灵威胁着人的生命。三种音高的桶子鼓的击打，造成了咄咄逼人

① 采访肖斯塔维奇，《苏联音乐》1974年第4期。

② 达尼列维奇：《第十四交响曲》，《苏联音乐》，1970年第1期。

的气氛。女高音独唱和乐队的四个不同的段落紧接木琴主题之后，形成强烈对比。内容表现了一位普通妇女同情必将战死的士兵，愿把身心奉献给他。

第六乐章，"太太，请看！"，柔板。采用阿波利涅尔的诗创作而成。以女高音回答男低音提问的方式，表现了被死神夺去了爱情的女人的变态心理。女主人公的哈哈大笑在弦乐加木琴的伴奏下，显得怪诞可怕。

第七乐章，"在桑特监狱中"，柔板，采用阿波利涅尔的诗创作而成。弦乐加梆子伴奏，男低音独唱。作曲家在此运用了十二音技法和复调手法，表达了神秘恐怖的监狱生活和囚犯孤独痛苦的思索。

第八乐章，"扎波罗什哥萨克人给康斯坦丁堡苏丹王的答复"，快板。采用阿波利涅尔的诗创作而成。男低音的朗读般的音调和粗俗谩骂似的语言，加上弦乐造型的多层次的分奏，生动地表现了摆脱土耳其统治而返回家园的扎波罗什哥萨克人豪爽的性格和对奴役者的嘲讽、蔑视。乐曲后半部乐队模仿人群笑声的艺术效果，与列宾同题材的油画有异曲同工之妙。

第九乐章，"啊，德尔维格，德尔维格！"，行板。采用俄国诗人、十二月党人丘赫尔贝克尔的诗创作而成。德尔维格与丘赫尔贝克尔这两位诗人是至交。后者以此诗表达了对前者遭受沙皇专制迫害而愤愤不平的心情。男低音独唱深沉的歌声在中、低音弦乐(不用小提琴声部)连绵不断的织体陪衬下，倾吐了诗人的满腔义愤。

第十乐章，"诗人之死"，广板。采用奥地利诗人雷纳·马里亚·里尔克的诗创作而成。女高音在弦乐加颤音琴伴奏下，以无比忧伤和惋惜的心情，表达了对一位诗人去世引发的感慨。音乐素材与第一乐章有呼应。

第十一乐章，"结尾"，中板。采用雷纳·马里亚·里尔克的诗创作而成。乐队依次用断奏、连奏和震音发出由弱到强的音响，男低音与女高音二重唱由谨慎小心发展到愤怒呐喊，喊出了对死亡的抗议。音乐在渐强的弦乐震音中突然停止，达到令人心惊肉跳的戏剧性效果。

(黄晓和)

西贝柳斯
(SIBELIUS,Jean)

芬兰作曲家。1865年12月8日生于塔伐斯特胡斯(Tavastehus)，1957年9月20日卒于迦文帕(Järvenpää)。

西贝柳斯在童年时期就显示了杰出的音乐天赋，10岁时他为小提琴和大提琴作了第一首曲子，并经常作为小提琴手参加室内乐的演奏，从而熟悉了维也纳古典主义的音乐。1885年至1889年间，他一边在赫尔辛基大学的法学院学习，一边向瓦格纳的追随者魏格柳斯(Wegeliues)学习和声、对位及赋格，并以小提琴家的身份参加了大量的演出活动。在此期间，布索尼也给了他巨大的影响。1889年，西贝柳斯赴柏林，后又去维也纳学习，先后师从贝克(Becker)、卡尔·哥德马克(Karl Goldmark)和罗伯特·福奇斯(Rober Fuchs)，并在那里接触了大量新的音乐。1891年回国后，西贝柳斯开始从事繁重的教学工作。1892年4月，他以芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》为内容创作的交响音诗《古勒沃》(Kullervo，管弦乐队、女高音、男低音独唱与男声合唱队)的首演，奠定了他不可动摇的大师地位。1897年，芬兰议会决定给他2000马克的年俸，以减轻他的教学负担而专心于创作。西贝柳斯的主要作品有七部交响乐、九部交响诗、一部小提琴协奏曲和大量的室内乐及歌曲。

西贝柳斯的音乐经常从芬兰的文学、诗歌和传奇中获得题材与灵感;北欧神秘的大自然是他音乐意境和色彩的另一个源泉。他的名字和芬兰的民族主义运动紧紧地联系在一起，是芬兰民族乐派的代表，被称为“芬兰民族之魂”。

西贝柳斯从柴科夫斯基、鲍罗丁、格里格、瓦格纳等人的音乐影响下逐渐形成个人独特的风格。他并不直接引用或模仿民歌的音调，而是将民族文化的精神融于他的音乐之中。调式和声的语言使他有别于20世纪前30年中的各种新流派。他的独创性表现于独特地应用普通的和弦;强调低音区和纯粹音色的配器手法;在统一中的巨大感情对比;最重要的是他的主题的性格、主题发展的技术以及他对曲式结构的个性化处理。

西贝柳斯不仅在芬兰及斯堪的纳维亚的音乐发展中占有特殊的地位，同时，高度发展的曲式感和作为交响乐思想家的高度独创性，也使他在整个西方音乐界占有一席稳固的位置。

(姚盛昌)

图翁内拉的天鹅 (The Swan of Tuonela) 音诗 Op.22之三

作于1893年，后分别于1897、1900年修订。它是交响组曲《勒明盖宁》(Lemminkainien)中的第三曲，但常在音乐会上单独演奏。勒明盖宁是传说中的古斯堪的纳维亚(约公元8—10世纪)英雄，勇敢机智又风流倜傥。为了与心爱的姑娘结婚，他遵照姑娘母亲的要求，去杀死图翁内拉河上的天鹅。

作曲家没有描写戏剧性的故事情节，而是着重表现了神秘、哀伤的气氛。在总谱出版时，作曲家附上了说明："图翁内拉，死亡之国，…… 在宽广而湍急的黑色波涛之上，高贵的天鹅引吭高歌。"弦乐与英国管在全曲中为主要音色，素材极为简洁，通过旋律的扩展，沉着而充分地构成了情绪的起伏。音乐优美，带有幻想性。1957年9月20日芬兰电台在播出西贝柳斯去世的消息之后，停止了原订的节目内容，改播这首乐曲以示哀悼。

交响组曲《勒明盖宁》的另三首乐曲分别是《勒明盖宁与少女》、《勒明盖宁在图翁内拉》、《勒明盖宁回家》。

芬兰颂 (Finlandia) 音诗 Op.26

作于1899年，后于1900年修订。19世纪后半叶，芬兰处于帝俄的残暴统治之下，政治与文化都被强迫以"俄国化"，人民倍受屈辱。1899年夏，一批爱国人士为声援被迫停刊的报界，组织了一场义演晚会。西贝柳斯为晚会写了序曲、前奏曲、朗诵配乐以及终曲(即《芬兰颂》)。这部作品由于其鲜明的爱国主义精神和反抗情绪曾被统治者禁演。

《芬兰颂》分为两大部分。第一部分由铜管威严、阴森的乐句开始，继之以木管与弦乐类似圣咏的旋律，音乐压抑、沉重，令人联想到在残酷压迫之下人民的悲愤。突然，音乐转入中庸的快板，一个强有力的节奏性动机由铜管奏出，与前面的缓慢阴沉形成鲜明对比，它自然地引向了乐曲的第二部分。快板段落的舞蹈性材料明朗、热烈，在低音乐器不断反复的音型衬托下，逐渐发展到达高潮，象征着人民的斗争和胜利。当高潮平息之后，一支极为优美抒情的旋律由木管和弦乐歌唱般地奏出，宽广的气息表现出对自由的向往，对祖国的赞颂。最后音乐又转回到快板，战斗的场面、胜利的豪情以及由衷的赞颂结合在一起，辉煌地结束了全曲。

1904年，芬兰爆发了大规模的罢工，作曲家在许多城市亲自指挥上演此曲，虽被迫改名为《即兴曲》，但它的战斗激情仍然强烈地鼓舞了人民。1905年，莱比锡以《祖国》为标题出版了该曲乐谱，直至1917年芬兰独立，才正式以《芬兰颂》为名出版。

d小调小提琴协奏曲 (Violin concerto) Op.47

作于1903年。1904年由作曲家本人指挥，在赫尔辛基首演。1905年修订后，由理查·斯特劳斯指挥在柏林上演。

西贝柳斯本人是一位颇有造诣的小提琴家。从少年时期就开始的对这件乐器的浓厚兴趣，以及对祖国自然风光的挚爱，以卓越的技巧凝聚在这部协奏曲中。

全曲按照传统的格式，分为快板奏鸣曲式——柔板——回旋奏鸣曲式三个乐章。但在具体做法上，又有“出格”之处，例如主题的第一次陈述由独奏小提琴担任；乐队得到较重要的地位，使协奏曲富于交响性；华彩段的位置提至乐章的中间部分。除了这些独特的处理手法，更为引人注目的是富于民歌风味的旋律，色彩丰富的和声，带有北欧特色的浪漫情调。这部作品是世界小提琴音乐宝库中的珍品，至今仍不断上演。

第一乐章篇幅很大，几乎占了全曲的一半。在弦乐轻柔的衬托下，小提琴奏出主题。它的节奏舒缓自由，音程跳动较大，略带伤感的旋律像是即兴的吟咏。当主题进一步发展之后，小提琴的华彩走句引出了副题，它先由乐队给予预示，然后小提琴接了过去，明朗而富于激情的旋律一扫前面的忧郁气氛。结束部是英雄性的，乐队雄劲有力，时而又流露出轻快的俏皮。高潮过后，小提琴以华彩段开始了展开部。作曲家将演奏技巧与主题素材的展开结合在一起，使传统的“炫技”富于深刻的表现意义。再现部保持了展开部中的动力因素，乐队的交响性更为鲜明，辉煌的音响富于浪漫的英雄气质。

第二乐章是柔板，采用自由的三部曲式。木管的引子带有清纯的田园风，这之后小提琴极富表情地奏出主题，弦乐的拨弦、切分节奏以及圆号、大管的和声使音乐保持了内在的推动力。中段以弦乐队激动的齐奏开始，木管与之相呼应，引子的材料变得严峻而深沉。在小提琴自由的华彩式展开中，乐队悄悄地再现了主题。

第三乐章是充满活力的舞蹈性终曲。两个交替出现的素材节奏强劲，音响丰满。乐队在这里充分地发挥了威力，小提琴则展示了复杂华丽的技巧。虽然这一乐章不如前两个乐章有着深刻的含意，但仍是充满了魅力。西贝柳斯曾称这个乐章是“骷髅之舞”，在音响上的确可以感受到一股“鬼”气，狂热中略带阴沉，同时又令人联想到民间生活的风俗场面。

第四交响曲 (Symphony No.4) a小调 Op.63

作于1911年，同年3月4日在赫尔辛基首演。西贝柳斯最高的成就体现在管弦乐作品、尤其是交响乐与交响诗中。在这个领域中，他的起步并不早，第一部交响乐写于1899年(34岁时)。但对这复杂体裁的掌握却进展迅速，这与他

自己的指挥实践有密切的关联。在短短的时间里，他已经形成了鲜明的特点：平行线条的弦乐写法，三度叠置的木管，带有sfz记号的铜管和弦在突弱之后又长时间地渐强，低声部的长音以及织体的明澈。可是所有这一切特征又是出现在各具特色的作品中的：七部交响乐绝不雷同，而是展示了作曲家丰富的音乐表现手段和思想内涵，人们认为他的多样性比起世纪之交的其他作曲家来，更为突出。

从1908年起，西贝柳斯开始被一连串的疾病所困扰，他在赫尔辛基和柏林作了多次手术。医生怀疑他得了喉癌，因此他不得不戒烟戒酒。在疾病带来的暗淡心情之中，他写了这部严峻、冷静、凝重的交响曲。它的语言极为简练，三全音被大量运用。比起其他作品来，调性变得不稳定和不明确，旋律也以动机式为主要特征。有人评论说，这是一部"没有女性角色的小说"，而男主人公则是"瘦骨嶙峋"。尽管它不太容易被理解和接受，但毫无疑问，在七部交响乐中它占有重要的地位。

第一乐章非同寻常地使用了近似慢板的中速。在强烈粗重的低音弦乐背景之上，独奏大提琴陈述色彩暗淡的主题，其他乐器逐渐加入，形成一个小高潮。弱下来之后，是第二个素材，强悍的铜管与柔弱的小提琴相对峙。接着，第一个素材演变成为音型，在它之上单簧管奏出结束部旋律。

短小的展开部以第一素材为主，大提琴的独奏由其他乐器接续。句法连绵不断，调性频繁变换，逐渐达到高潮。最后是圆号强烈的呼号。

再现中，只有第二和第三个素材，而第一素材只是作为伴奏音型出现。乐章在渐弱中收束。

第二乐章是非常活泼的快板，分为三个段落。双簧管纤细明亮的音色使人们从第一乐章暗淡的情绪中走了出来，旋律富于舞蹈性。小提琴的答句更加活泼，从歌唱性的旋律逐渐演变为跳跃的节奏性材料。迅速的半音下行乐句突然打断了这种愉快的情绪，铜管与木管以和弦对答，又将人带到严峻的气氛中。

中段在弦乐动荡不安的音型(派生自小提琴答句)中开始，它逐渐露出原来的旋律，之后长笛以平行三度奏出轻快的下行乐句。

双簧管的旋律开始了再现段，小提琴仍然与它对答，但跳跃的节奏性乐句被省略了。音乐令人意外地出现了一个新的材料，这是尾声。它带来一种强烈的不安，在经过发展之后，于迷惘中匆然结束。

第三乐章是极为动人的慢板。在弦乐柔和的和声背景之上，长笛和单簧

管奏出带有田园风的动机式材料，朴素而略带忧伤。圆号引进庄严肃穆的感情，弦乐加以强烈的阐发，之后静了下来。大提琴唱出这个乐章中最优美的、也是最主要的旋律，它向上大幅度伸展，饱含着渴望与幻想。作曲家让这条旋律多次出现，其间夹杂着乐章开始时的动机及其他新的材料。每一次的出现，都带来情绪上的波动，最后达到极为强烈的悲剧性高潮，铜管的呼号震撼人心。乐章以开始时的动机结束。

第四乐章是快板，素材繁多，情绪多变，展示了作曲家丰富的管弦乐技巧。小提琴在A大调上的旋律快活、飘逸，钟琴清脆的音色为音乐增添了光彩，独奏大提琴快速的无穷动式旋律则提供了对比。这之后是一个从弦乐震弓开始的很长的渐强，达到高潮。

中段由弦乐反复奏出五度音程的伴奏声部开始，在其之上木管、圆号、高音弦乐奏出新材料，它们逐渐变形、活跃起来。伴奏声部仍然是反复的音程，但力度增强了，在高潮中，可以听到定音鼓的滚奏、铜管的呼号以及钟琴尖锐的声音。音乐弱下来以后，接以弦乐队富于活力的拨奏，在其之上木管和小提琴发展前面的各素材。当又一次高潮出现时，再现段开始了，但并不是完整的再现，前面的材料在这里被减缩、变形，像是又一次展开。在乐队的潜力被淋漓尽致地发挥了以后，音乐逐渐弱下来，动力消退，全曲结束在长笛与双簧管孤寂的对答中。

第七交响曲 (Symphony No.7) C大调 Op.105

作于1924年，同年11月在斯德哥尔摩首演，西贝柳斯亲任指挥。这部交响乐为单乐章结构。它成功地将不同的风格模式如谐谑曲、慢板等融合在一起，表现出作曲家对于连接、过渡以及速度转换等技法娴熟的掌握。主题变形这一典型的浪漫时期大型作品的发展手法，更是达到了炉火纯青的地步。西贝柳斯在他的最后一部交响曲[①]中，完成了19世纪对于交响性作品“统一化”的探索。

作品以慢板开始，引子是弦乐队奏出的一条上行音阶，直率简捷。这之后出现了木管的过渡性材料、中提琴与小提琴田园风的歌唱，当音响增强到顶点时，长号庄严地奏出充满豪情的“宣言”。经过一段展开，音乐逐渐地活跃起来，热情的、激动不安的情绪是典型的交响套曲中谐谑曲的风格，但西贝柳斯

① 西贝柳斯在1929年曾写了《第八交响曲》，但手稿已遗失。

的处理更为复杂，这是由于使用了复调技法和乐思的多层次综合。在动荡的弦乐半音阶音型之上，长号又一次吹出它的主题，但因为使用了小调，所以显得较严峻、暗淡。很快，这种暗淡的色彩被快板段落中富于舞蹈性的旋律所打断，在乐章的最后一部分里，这条旋律在不同的调性上重复、变形，得到了充分的展开。尾声是宽广的慢板，长号的旋律在引子材料的引领下，从容地奏出，达到响亮的高潮后，铜管戛然而止，剩下弦乐极富表情地奏出抒情的旋律。很快，乐队迅速地形成了强大的洪流，积聚起全部的力量，庄严、欢乐地结束了全曲。

(周小静)

西杰尔尼科夫
(SIDELNIKOV,Nikolay Nikolayevich)

前苏联作曲家。1930年6月5日生于加里宁市的一个音乐家庭。父亲是歌剧指挥，母亲是毕业于莫斯科音乐学院的歌唱家。尼古拉·尼古拉耶维奇·西杰尔尼科夫自1949年起在加里宁音乐中学学钢琴，后转入莫斯科音乐学院附属音乐中学学作曲。先后师从舍巴林，斯波索宾，梅斯涅尔等人。1950年入莫斯科音乐学院跟安·尼·亚历山大罗夫学作曲，两年后停学回加里宁市在音乐中学任教。1953年再入莫斯科音乐学院在梅斯涅尔作曲班学习。1957至1961年在沙波林指导下攻读研究生，同时自1958年起在作曲教研室工作，起初作为哈恰图良的助教，后来独立开班。1962年全力从事教学工作。1973年任副教授，后为作曲教研室教授。

西杰尔尼科夫的创作个性，在50年代学生时期的作品中已开始显露。经过近40年的艺术实践，其创作特征可概括为：倾向于大型体裁和形式，喜爱具有视觉性的具体的艺术形象，音乐的文学性、绘画性、标题性十分鲜明，大多数作品采用俄罗斯题材，音乐语言不仅民族色彩突出，同时又带有独特的个性。

代表作品有：清唱剧《举起的剑》(采用古俄罗斯编年史原文，1961)，清唱剧—安魂曲《诗人之死》(采用莱蒙托夫诗，1977)，康塔塔《知心话》(俄罗斯民间诗歌，1975)，两集合唱套曲《四川悲歌》(采用杜甫诗，1980，1984)，浪漫交响嬉游曲《四幅肖像》(维瓦尔第，拉威尔，贝尔格，斯特拉文斯基，1965)，《大自然颂》(采用恩格斯《自然辩证法》中的辞句谱曲，合唱管

风琴和乐队，1968)，《俄罗斯童话》(为12名铜管演奏家写的协奏曲，1968)等。

知心话 (Cordial Talks) 康塔塔

作于1975年。由前苏联文化部国家室内合唱团首演，波良斯基指挥。

康塔塔包括七个乐章，全部用俄罗斯民间诗歌谱曲。其中除第五乐章增加军鼓和口哨声外，全都是无伴奏合唱。首尾两个乐章相呼应，采用相同音乐材料，使套曲具有完整性。和声新颖，织体丰满，旋律独特，充分运用了合唱的音色对比、民间朗诵与哭腔的演唱技巧，刻画形象和描绘环境异常生动，像一幅幅活动的立体的俄罗斯风俗画。在这部作品中既能觉察到优良的民族音乐传统，又能鲜明地体验到全新的现代音乐风格。

第一乐章，"冬天"。音乐一开始就把人们带到典型的俄罗斯环境。冬季是俄国最长的季节：严寒，风雪，满山遍野一片白。但是这严酷的季节仍然充满生机，祖祖辈辈生活在这里的俄罗斯人强悍、豪爽、热情。俄罗斯的冬天是迷人的。合唱声部的音程大跳和半音平行和弦的进行，既显示了寒冬的严峻，又表现了人情的温暖。中段带切分的五拍子的歌调作为主导节奏，后来贯穿在其他乐章中。

第二乐章，"瓦纽什卡蹓跶去了"。女中音朗诵与女声合唱相结合，表现了一位普通俄罗斯妇女的忧伤：丈夫把她抛弃，去和别的女人蹓跶闲聊，寻欢作乐。她想念丈夫，但又苦于无法使丈夫回心转意，她内心痛苦，无处倾诉，只好自言自语，让眼泪往肚里流。领唱夹有朗诵，与女声合唱交织配合，口语音调与民间哭腔的演唱把这位妇女的辛酸情感表达得细致入微，真切动人。乐曲中段具有俄罗斯轮舞的特色，描写丈夫和姑娘们嬉戏玩耍，而妻子则在一旁哭泣。中段与主人翁的朗诵哭诉的首尾段落形成鲜明对照，造成强烈的戏剧性效果。曲中的哭腔呼声成为主导音色贯穿在套曲中。乐章末尾还出现第一乐章《冬天》的主导音调。

第三乐章，"强盗歌"。男低音声部以一种粗犷的托卡塔式的固定音型贯穿，其他声部用拖长音配合，表现了旧俄时代拦路抢劫的强盗形象。他们并非坏人，而是一些为生活所迫铤而走险的贫苦人，他们外貌凶狠，行动诡秘，却对穷人和无依无靠的农村姑娘具有同情心。歌曲的再现三段结构表现了这两方面的对比。

第四乐章，"啊，你们，我的群山"。这是套曲的中心段落，情感丰富，音响

饱满，具有强烈的戏剧性。声乐演唱运用了器乐化的织体，在合唱低声部持续和弦的背景下，上声部的模仿歌腔很像乐器演奏的特性。这种立体的音响显示了大自然广阔的空间感。

第五乐章，“舰队曾经走过”。这是一首水兵歌曲，与整个康塔塔的全部音乐形成对比，增加了军鼓和口哨声，叙述了一只舰队的覆灭。作曲家特意使雄赳赳气昂昂的进行曲扭曲，采用非方整性的节拍，加进许多说话音调和呼喊声，插入一首士兵歌曲的主题并作为对位声部出现(闭口哼唱)，不乏幽默地再现了旧俄舰队悲惨的结局。

第六乐章，“雾”。这是一首十分抒情的合唱，其中半音进行的音响效果与第二乐章相呼应，使套曲具有对称的性质。从音乐的紧张度、拖长的持续音和激越的呼声效果来看，在全曲中是最强烈的。男声引子开始的动力段落渐渐推向高潮，概括了其他乐章中最有表现力的因素(五拍子，朗诵调，主导节奏等)。

第七乐章(末乐章)，“手风琴最后的哭泣”。重复第一乐章的词曲，只是副歌有些变化，其中的五拍子切分特征，手风琴声的模拟由于达到更为紧张的高潮而更强化了。这种动力性再现，与第一乐章配合，像一个结构框架，使全曲完整统一。

(黄晓和)

西 茨 基
(SITSKY,Larry)

澳大利亚作曲家。1934年生于中国。父母是俄国人。15岁时随父母去了澳大利亚。他在新南威尔士州音乐学院学习钢琴和作曲，又在旧金山音乐学院随埃贡·皮特里(Egon Petri)学习钢琴。60年代初从美国回到澳大利亚。在作曲领域他是一个多产的现代音乐作曲家，写有五部歌剧，六部协奏曲，许多管弦乐、器乐、室内乐、键盘、声乐及合唱作品，电影、广播电台音乐等。作为音乐学家，西茨基在澳大利亚及国外的杂志上发表了各种文章。他是研究布索尼(Busoni)音乐的权威并著有一本有关意大利作曲家的书。作为教师，西茨基最初在昆士兰音乐学院和昆士兰大学任教。1966年他移居到了墨尔本，在音乐学校执教，任键盘教研室主任和作曲教研室主任，教授作曲及现代音乐史课程。

长笛奏鸣曲 (Sonata for Solo Flute)

作于1959年。全曲分四个乐章。第一乐章题为"歌谣"，有力的快板(Allegro robusto)，用奏鸣曲式写成。长笛演奏强有力的旋律线条，同时伴随一个盘卷的音型，像是有一支第二长笛在伴奏。第二乐章，"神秘的间奏曲"。主要主题缓慢而孤独，与之交替更迭的是一种野性而绝望的舞蹈。第三乐章称之为"主题和五个引伸"(Theme and five Derivations)。这是一个相当扩展的乐章。主题是一首匈牙利民歌。主题的引伸变化与一般的变奏曲不同，因为它离主题极远。乐章最后回归主题，并变得更为华美。末乐章以一种急促的、无穷动式的动机展开。富有弹性的节奏和长笛快速的三吐音，使终曲的音乐活跃而富有生气。

这部作品的风格是介于作曲家早期的浪漫风格与尔后的现代风格之间的过渡。

(高为杰)

拱 (Arch) 钢琴幻想曲第四号

这是西茨基应1980年悉尼国际钢琴比赛委约而创作的一首钢琴曲。标题"拱"是作曲家有意选用来形容该作品的曲式结构的。作品渐渐地达到中心的高潮然后又平静下来。正如他的音乐风格，一些各不相关的旋律及和声主题的元素被独立地展开。这里，中央的A与降E音形成一个三全音(西茨基喜爱的音程)并相互排斥，好像是磁的两极，这是出于对作品的音响控制而专门设计的。

(陈远林)

斯克里亚宾
(SKRYABIN,Alexander Nikolayevich)

俄国作曲家、钢琴家。1872年1月6日生于莫斯科的一个贵族家庭，1915年4月27日卒于莫斯科。父亲是一位外交官，母亲是一位很有才华的钢琴家。由于母亲早逝，父亲又长期在国外，斯克里亚宾是在祖母和姑妈的抚养下长大的。幼小的斯克里亚宾在祖母和姑妈的无微不至的爱护甚至是娇宠下，逐渐形成了拘谨、优柔、内向的性格和强烈的自我中心意识。这些对他以后的创作道路有着明显的影响。他身材矮小，手指张开无法在钢琴上演奏九度，可这并

没有妨碍他成为俄罗斯一位伟大的钢琴家。

斯克里亚宾从小就显露出非凡的音乐天赋。5岁时就能在钢琴上弹出他所听到的音乐。8岁开始音乐创作，并对诗歌和木雕感兴趣，能够雕出微型钢琴。1882年，斯克里亚宾入军校学习，但仍然醉心于钢琴和音乐理论，从1883年开始跟柯纽斯(Georgy Konyus)学习钢琴。1886年转投莫斯科音乐学院教授兹维列夫(Zverev)门下学习钢琴，同时跟塔涅耶夫(Taneyev)学习音乐理论。1888年正式入莫斯科音乐学院，跟萨封诺夫(Safonov)学习钢琴，继续跟塔涅耶夫以及阿连斯基(Arensky)学习音乐理论、自由作曲及赋格写作。在校期间，斯克里亚宾就创作了不少钢琴作品。1892年作为钢琴家从音乐学院毕业，因成绩优秀而获金质奖章。此后，斯克里亚宾在各地举行钢琴独奏会，并热心于音乐创作。1895年，随出版商贝利亚耶夫(Belyayev)出访欧洲各国。作为一个以演奏自己作品为主的钢琴家，他受到了普遍的欢迎。紧张的旅行途中，他也创作了大量的钢琴作品。1898年，婚后的斯克里亚宾为解决物质生活问题，接受了萨封诺夫的邀请，任莫斯科音乐学院的钢琴教授。6年的教学生涯中，他创作了第一、第二交响曲及一些钢琴作品，但他仍然觉得教学工作是影响他创作的一个负担。1903年，他辞去了教授职位，移居国外，全心投入创作，从而进入了创作的高产期。他先后写成《第三交响曲“神圣之诗”》、《第四钢琴奏鸣曲》等40多首作品。侨居国外期间，斯克里亚宾对唯心主义哲学的兴趣渐浓，并和各方科学家、思想家，特别是通神论者有着广泛的接触。1906年冬，移居纽约的俄国指挥家阿尔兹舒勒(M·Ailtschuler)举行俄罗斯音乐会，邀请斯克里亚宾参加。音乐会上，阿尔兹舒勒指挥演奏了斯克里亚宾的第一和第三交响曲，还有由作曲家本人担任独奏的钢琴协奏曲。1907年斯克里亚宾去巴黎，在由佳基列夫(Diaghilev)举办的俄罗斯音乐会上，演奏了他的《第二交响曲》和《钢琴协奏曲》。1908年完成《狂喜之诗》和《第五钢琴奏鸣曲》，这两首在观念上和风格上都有着密切联系的作品成了他新旧创作风格的分界线。1908年，他的《狂喜之诗》获“格林卡音乐比赛”二等奖。1909年，他返回俄国。1910年完成交响诗《普罗米修斯“火之诗”》。

关于斯克里亚宾的创作特征，有三个对他影响极大的因素是不能忽视的。第一，莫斯科音乐学院多方面教育的影响，使他学到了李斯特和柏辽兹的和声与配器以及费尔德的钢琴诗意;第二，对肖邦的崇拜;第三，对哲学的兴趣以及与通神论者的交往。这三大因素使他的创作道路有着三个明显的阶段。作为一个以钢琴为主修科目的学生，斯克里亚宾的早期创作多为肖邦式的。

在体裁上，他和肖邦一样喜欢圆舞曲、练习曲、即兴曲、前奏曲和玛祖卡舞曲。在这些小型体裁中，在肖邦风格的陪伴下，具有斯克里亚宾个性的旋律尽情挥洒着内心的冲动、冥想和梦境。这个阶段的作品包括Op.1到Op.18，其中虽有前辈作曲家的痕迹，但其完整性和独特的艺术价值使人们很难发现它们是出自一个年轻学生之手。1897年完成的《第二钢琴奏鸣曲“幻想”》和《钢琴协奏曲》标志着斯克里亚宾的创作进入了一个新的成熟期。他从肖邦的身影中走了出来，充分表现出自己的个性。这时的斯克里亚宾没有像他的老师和同代作曲家那样，多数都是走格林卡的道路，致力于音乐的民族化。在他的身上较完整地保留着西方音乐的影响，使他成了西方古典、浪漫主义音乐传统在俄罗斯的唯一继承人。这时他的创作兴趣开始转向大型乐队作品。19世纪与20世纪之交，是斯克里亚宾哲学思想的形成期。此时的他日益潜心研究唯心主义哲学，加之和通神论者的接触，更使他那幼时形成的内向、含蓄和自我中心的个性发展成了哲学意义上的神秘主义倾向，在创作上走上一条由自我内心通向神灵的道路。这种转变以他所构造的四度结构“神秘和弦”(C,#F,♭B,E,A,D)为标志。1907年完成的《狂喜之诗》和《第五钢琴奏鸣曲》是他的创作风格进入第三阶段的里程碑。由此以后的不少作品都是斯克里亚宾音乐天才的极致表现。另外，在侨居布鲁塞尔时，各方思想家对他的影响，使他力图让音乐与其他艺术因素相结合，热衷于乐音与色彩关系的研究，并在交响诗《普罗米修斯“火之诗”》中运用色彩风琴，把听和看结合起来。作为一生的最高目标，斯克里亚宾力图创作一种“宗教神迹剧”，完成音乐与宗教、音乐与其余艺术门类相结合的大团圆，但终于没有完成。可集作曲家、钢琴家、诗人、神秘主义者于一体的斯克里亚宾的一生，却不失为一幕音乐史上的神迹剧。

第二钢琴奏鸣曲“幻想” (Piano Sonata No.2 Fantasy) 升g小调 Op.19

该作品是斯克里亚宾的创作走向成熟的标志。它仅包括两个乐章，第一乐章1892年创作于意大利的热那亚，而第二乐章直到1897年才在俄国的克里米亚完成。虽然写作时间相隔5年之久，但这丝毫也没有影响两个乐章间的紧密联系。在这首奏鸣曲中，斯克里亚宾开始摆脱肖邦的影响，建立了自己的个性。思想感情的深度和各种表现手法都进入了一个新的境界。

第一乐章，行板，但作曲家标明的具体速度为每分钟60拍，已属慢板。第二乐章是急板。在两个乐章之间，并没有直接的主题材料的联系。但第一乐章

像是提出问题，第二乐章给予回答，由此而使前后乐章有了一种“精神”上的联系。另外，通过调性布局，我们也可感受到两者之间的微妙关系;第一乐章从升g小调开始，可再现部却不寻常地建立在E大调之上，这种开放式的处理使第一乐章不中断地进入第二乐章，而后者刚好是从升g小调开始。

第一乐章是通常的奏鸣曲式。第一主题以同音反复为特征，和贝多芬《第五交响曲》的“命运敲门声”有着同样的含意。第二主题，也就是副部主题，按常规在平行大调B大调。在和声上，我们可以发现斯克里亚宾对大二度音程的柔和效果十分偏爱。虽然这些大二度音程都是以附加音的方式出现，但几乎每一个和弦都带有这样一个附加音。这种精细的处理给第二主题带来一缕诗意。赞美诗般的第三主题(也就是副部第二主题)也在B大调上出现，呈示部在副部调性上结束。

展开部中，音乐发展的材料主要取自第一和第二主题，特别是“命运敲门声”占有很重要的地位。再现部值得注意，第一主题只出现了两小节后，音乐就急促地进入了从E大调开始的第二主题和第三主题。最后，“命运的敲门声”构成一个逐渐消失的尾声结束了第一乐章。

第二乐章是斯克里亚宾音乐中最美妙的乐章之一。对于了结第一乐章留下的悬念，赋予全曲以完美的结束，我们很难找到更为恰当的写法。用和声外音细致打扮过的急速的第一主题，隐含着第一乐章的“命运敲门声”。第二主题从第41小节开始，在降e小调。该主题气质高贵并具有多种发展的可能性。作曲家在随后的卡农段落中充分利用了这种可能性。再现部从第79小节开始，省去了副部主题。随后，在以华丽的方式加以发展的属长音上，出现如歌的旋律，当这“歌声”逐渐远去时，全曲用两个强有力的主和弦结束。不论在思想的统一性、感情表现的强度或创造性等哪一方面，第二钢琴奏鸣曲都远远地超过了第一钢琴奏鸣曲。由此，作曲家开始摆脱前辈音乐巨人的影响，显示了自己的独特个性。1898年，该奏鸣曲由贝利亚耶夫出版。

第四钢琴奏鸣曲 (Piano Sonata No.4) 升F大调 Op.30

作于1903年。1904年由贝利亚耶夫出版。这时斯克里亚宾辞去了莫斯科音乐学院教授职位，进入了创作的高峰期，这是他的创作风格又一次转变的时期。

这首奏鸣曲由两个乐章构成，行板和急板。二者之间在各方面都有着十分紧密的联系。它们都具有一种愉快的春天气息，这表现在明亮的升F大调。

第一乐章以一个“双重性格主题”为基础。虽然，像贝多芬一样，斯克里亚宾也不喜欢谈及乐音自身运动形式所具有的意义以外的所谓“特定的内容”，但他对这个双重性格的主题，还是有文学性的描述。在他的描述中，该主题表现的是：“向上的创造力量和努力后的倦怠与疲惫”。乐曲开始的八小节陈述了这个主题，我们可把前六小节称为“创造力量”，而把后两小节称为“倦怠”或“疲惫”。随后的音乐发展都没有摆脱“疲惫”的重压，似乎所有的努力最后都不可避免地落入“倦怠”情绪之中。最后的主题再现是完整的，作曲家似乎仍在说明“创造力量”的坚韧性格和暂时无法摆脱的“疲惫”情绪。乐曲留着第一乐章没有解决的矛盾，不间断地在同一调性上进入急速的第二乐章。该乐章为奏鸣曲式，第一主题冲动、不安；第二主题沉着而有内在的力量。最重要的特点在于展开部中出现了第一乐章的“创造力量”动机，这时的它激动而充满力量。这种激越的情绪一直保持到再现部前的属功能准备段，迎来减缩的主部主题再现。第二主题再现时略有延长。在意味深长的尾声中，代表“创造力量”的主导动机在一种辉煌的气氛中出现，而“疲惫”的动机则无影无踪。尾声的音乐表达了由创造的欢乐带来的内心狂喜的意境。

整个作品描绘了当人类的想象力摆脱束缚而自由飞翔时，就能获得创造的欢乐。在和声的色彩与独创性、对主题的控制以及主题自身感染力等各方面，该奏鸣曲都达到了斯克里亚宾创作的前所未有的高度。

第三交响曲“神圣之诗” (Symphony No.3“The Divine Poem”) Op.43

该作品被认为是人类精神摆脱束缚、获得解放的表现，是对个性的确认。它诞生于斯克里亚宾创作硕果累累的年代——1903年夏。此时的斯克里亚宾摆脱了教学工作的束缚，感受到自由创作生活的乐趣，觉得“精神有了翅膀”。这个时期的作品都以想象力飞翔的不寻常高度为特征，处处弥散着乐观主义的气息。

这部交响曲由以下章节构成：c小调慢板(“序奏”);c小调快板(第一乐章，“斗争”);E大调慢板(第二乐章，“陶醉”);C大调快板(第三乐章，“神圣的游戏”)。短小的序奏(仅十六小节)呈示了这部交响曲的三个主导动机：“神圣的庄严”、“对人的召唤”和“飞翔的畏惧”。它们常和全曲不同的主题相结合，有些主题甚至直接从这些主导动机转化而来。

第一乐章，“斗争”。开始，作曲家标有“神秘的”、“悲剧的”字样。第一主题和序奏中的“神圣”动机有着内在的联系。随后，这个主题不断地变形，以越来

越勇敢、越来越激动的方式出现，转化成对人类精神自由飞翔的描绘。可这种向上飞翔的旋律线条又变得逐渐衰弱，引出第二主题，让音乐沉浸在疲乏的气氛之中。第三主题把人逐渐带入超俗的境界，经过一个辉煌的和声片断，音乐又把我们带回到充满力量的"神圣"主题。整个呈示部长约二百七十小节，随后是长大的展开部和完整的再现部。

展开部从第一主题的材料开始，力度逐渐加强，引出由铜管奏出的向上的渴望主题，但随后遭受了不可避免的毁灭性打击。为了重新唤起失去的力量，作曲家又一次让音乐形成高潮。但这高潮并没有得到最后的肯定，音乐又处于充满矛盾和奇妙色彩的气氛之中：柔和的新主题暗示着序奏的第一主题，随后"神圣"主题重现，但有"飞翔的畏惧"动机相随，由此引出再现部的出现。除第二主题外，其余主题都完整再现。在急速飞翔的尾声中，神圣主题和一个意味深长的对位主题一起再次出现，形成辉煌的高潮。短暂的连接后，音乐进入第二乐章。

第二乐章，"陶醉"，慢板。主要主题和第一乐章的第二主题有着明显的亲缘关系，说明了为什么第一乐章的再现部中省去了第二主题。在一个半音化的间插段后，音乐趋向更平静。清澈的分解和弦织体与柔和的自然调式和声构成夜曲的气氛。在一片寂静中，独奏小提琴再现主要主题。然而，该乐章并没有在宁静中结束。力度在逐渐增强，推出"神圣"的动机，但又一次被毁灭的动机粗暴地打断，由此进入末乐章。

第三乐章，"神圣的游戏"，快板。开始，主题由两个动机构成，一个取自序奏"对人的召唤"动机，另一个取自第一乐章"精神飞翔"的主题。作曲家要求演奏该主题时要带有"欢乐光芒的闪烁"。第二主题，也就是所谓的"自我主题"，是人性通向天国的象征。作曲家将第二主题加以扩张、衍生，似乎是在让人性不断变化，飞向天国，向神性靠近。音乐由此达到一个光辉的高潮段。再现部是完整的，全曲在雄辩的气氛中结束。

这部交响曲是一座富有想象力的宏大建筑。主题意味深长;对位与曲式的运用不失大师风范;和声丰满而富有色彩;全曲的整体感，主题的派生与发展以及富有歌唱性的低音声部等特点都值得注意。只是过多的文字标题削弱了音乐自身的表现力量。有的标题过于玄妙而难以准确表达，反而有损对音乐的理解。

该曲于1905年5月29日在巴黎由亚瑟·尼基什(Arthur Nikish，匈牙利指挥家)指挥首演。同年，贝利亚耶夫出版了全部总谱。1908年，列昂·柯纽

斯(Léon Conus)为该曲作了精彩的钢琴四手联弹改编。

狂喜之诗 (Poem of Ecstasy) Op.54

作于1907年夏—1908年初。作为该曲的副产品，斯克里亚宾还创作了《第五钢琴奏鸣曲》，这两首作品因此而有着不可分割的联系。1909年，《狂喜之诗》在萨封诺夫的指挥下在莫斯科首演，获得了以格林卡命名的音乐比赛的二等奖(一等奖由拉赫玛尼诺夫获得)。

这首作品为大型三管乐队而作，全曲结构仍为斯克里亚宾偏爱的序奏加奏鸣曲式加尾声的模式。详细结构分段如下:

(a)序奏，行板，慢板;

(b)呈示部，快板，总谱第9页开始;

(c)展开部，快板，总谱第29页开始;

(d)再现部，快板，总谱第58页开始;

(e)尾声，快板，总谱第88页开始。

在该曲中，作曲家想要表达无拘束的创造行为带来的内心狂喜。在序奏中，有两个主要动机:①人类为理想而奋斗;②逐渐实现自我。呈示部是从“精神飞翔”的主题开始，序奏中的主导动机也常和这个主题相结合。第二主题转为慢板，有多重性。上方声部的小提琴独奏唱出了“人类之爱”，低声部主题显得庄重而严肃。第三主题由小号奏出，是对“意志的召唤”。第四主题用附点节奏和上行四度的跳进刻画出“真正的创造力量”。这种创造力量不断增强，把听众带进万花筒般的各种情绪体验之中。时而是迷人的梦境，时而是极度兴奋的高潮，甚至还有暴风雨般的狂野瞬间。心理上所承受的重压和片刻的安宁最后都被具有反抗气质的乐句打断。再现部先完整再现了前三个主题，在一个迷人而温馨的片断后，愉快的情绪越来越强烈，进入狂喜状态的尾声。这时，用小号演奏的第四主题以其特有的力度、丰满的管弦乐织体和自然调式和声的良好共鸣形成极度兴奋的高潮，达到作曲家所期望的那种通过创造活动而进入的狂喜境界。

该曲的和声手法是斯克里亚宾和声风格变化的分界线，神秘和弦是这个分界线的标志;自然调式和声的运用也很有特点。主题很多，但各自的发展和相互的结合都很精采。加上强烈的对比、符合逻辑的结构设计以及丰富的管弦乐色彩，《狂喜之诗》无疑是最有创造性和高度诗意的作品之一。

普罗米修斯"火之诗" (Promethens "The Poem of Fire") Op.60

该作品是斯克里亚宾留下的最后一首管弦乐作品。1909年，作曲家侨居布鲁塞尔时开始创作这首作品，1910年回到莫斯科后才完成。作品取材于古希腊神话，作曲家心中的普罗米修斯是"智慧火炬之子"，他给人类带来的上天之火成了人类智慧与个性的源泉。

作品使用了大型四管编制的乐队、色彩丰富的打击乐、钢琴、风琴与合唱。最富有创造性的是在乐队中使用了"色彩风琴"，让听众在欣赏音乐时看到色彩的变化。不过作曲家自己也认为这种增加效果的手法并不是非要不可的，该作品也可在没有色彩风琴与合唱的情况下演出。据说钢琴声部代表着人的小世界，和乐队所代表的大宇宙形成对比。虽然此曲中主题众多且关系复杂，可作曲家还是坚持了对古典曲式的爱好而使用了传统的奏鸣曲式。大的结构轮廓是:

(a) 呈示部，包含九个动机或主题;

(b) 展开部，总谱第23页;

(c) 再现部，总谱第56页;

(d) 尾声，急板，总谱第73页。

作品在一个有着斯克里亚宾特征的和弦上开始，根音是升F。气氛朦胧而神秘。圆号小心翼翼地奏出第一主题，表现人性的萌芽与早期的软弱。突然，传来小号短促的召唤，这是创造意志的苏醒，这个召唤主题一开始并没有以完整的形式出现。在这以后出现的以和声织体为特征的主题具有沉思的性格，象征自我意识初现的晨曦。随着小号的召唤声再次穿透原始的混沌，钢琴奏起了"生活的快乐"主题，以及普罗米修斯的火种唤起的"人类之爱"主题，透出人类所感到的困惑和疲惫。如影相随的欢乐与痛苦以及灵与肉这世界最古老的矛盾冲突推动着音乐的发展，直到第一主题(人性)以一种勇敢和高贵的面孔又一次出现。这时的人性已更为坚强和成熟。

展开部异常复杂，难以捉摸，五光十色的动机令人目不暇接。有的精美异常，有的和声音响怪异，清澈透明的片断紧随着急促的小号主题，瞬间的狂喜与甜蜜常被勇敢斗争的动机及暴风雨般的间插段打断。乐队灿烂光彩的闪烁和倍受痛苦而发出的哭喊使管弦乐的画板上既有幸福的蓝天又有悲伤的黑夜。

再现部光彩夺目，有不少内心狂喜的片断。在急板中，所有的主题都在不停地欢快跳动，达到最为辉煌的顶点。人类的个性和宇宙合为一体。小号高奏

"创造意愿"的主题，全曲在升F大三和弦的明亮色彩中结束。

作品于1911年3月2日在莫斯科首演。但只有在1915年春纽约的一场音乐会上，听众才欣赏了带有色彩变化的"火之诗"。

(刘　健)

松村祯三
(汉:Songcun Zhensan; 日:Machumura Teizō)

日本作曲家。1929年1月15日生于京都。1948年从第三高等学校理科毕业。1949年起一直师从池内友次郎。早期作品《序奏与协奏风格的快板》于1955年获日本第二十四届音乐比赛作曲部门第一部(管弦乐曲)第一名。1956年开始从伊福部昭学作曲。1965年完成成名之作《交响曲》。1968年谱成的《管弦乐前奏曲》获尾高作曲奖。70年代的代表作有长笛、小提琴与钢琴的三重奏曲《阿普勒萨斯的庭院》(1971)，尺八独奏曲《诗曲第二首》(1972)以及钢琴协奏曲两首(1973，1978)等。1980年作筝曲《幻想曲》。从1978年起任东京艺术大学音乐学部教授，从事作曲教学。80年代兼任音乐学部学制改革委员会委员长。90年代为了专心致志于创作，辞去教职。其创作具有鲜明的东方音乐的新风格。对此，他的恩师——日本著名作曲家、音乐教育家池内友次郎(1906～)写道:"松村祯三看来是在单独走自己的路;他的作品不断迭增。我不问松村走的路究竟属不属于音乐的大路。因为，松村那条路只属于他本人，并且在那儿始终存在着他独特的东方音乐"。

交响曲 (Symphony)

作于1965年。同年6月15日在渡边晓雄指挥的日本爱乐交响乐团第102期定期音乐会上首演。三管编制。60年代初，松村想从东方式的构思谱写一首其能量可与生命根源直接连结在一起的作品。经过5年的周折，完成了由三个乐章组成的本曲。

第一乐章以行板起曲，中心部分的快板形成宏大的高潮，然后以宁静的气氛告一段落。第二乐章为柔板。第三乐章为快板。一开始用单簧管呈示主题，徐徐构成充满能量的高潮区。几个起伏之后静寂的钟声响起，再用斩钉截铁的激烈的全奏终曲。

全曲演奏约27分钟。

管弦乐前奏曲 (Prelude for Orchestra)

采用规模较大的四管编制。1968年8月7日完成。同年11月广播初演由森正指挥,NHK交响乐团演奏。翌年2月28日在岩城密之指挥的NHK交响乐团第518期定期音乐会上首演。为1968年第十七次尾高创作奖得奖作品。作曲家自述道:"乐曲由一个乐章构成。一开头由双簧管独奏的旋律a,以及由短笛与其呼应的旋律a′贯穿始终,支配着全曲。中途除了由圆号、长号导出另一纤细的动机b之外,直到高潮,几乎所有声部都奏出a与a′,只以其多声化叠置构成。到达高潮之后,才第一次用钢琴呈示新动机c,并且一直持续下去,直到乐曲末尾以a与a′为背景由低音提琴演奏之时。

"动机b与c并不跟a与a′形成对照。甚至可以认为,它们是在同一质地上展开的。由旋律a与a′的音高与进入时的时值差开而形成的多声化的叠置,多时达十九声部。由于一支支有机的旋律叠置而成群,这群则合而为一朝一定方向晃动过去。这些都是企图达到完全一元化构思的表现。"由此可见,本曲运用了不同于西方传统作曲技法的一元化的创作技法,与日本雅乐有着内在的联系。松村祯三本人曾说: 这是从东方式宏大气派的一元论的构想获得启发作成。

全曲演奏约16分钟。

第二钢琴协奏曲 (Piano Concerto No.2)

三管编制,完成于1978年4月。同年5月13日在东京文化会馆大厅举行的第四届民主音乐协会现代作曲音乐节上首演时,由野岛稔独奏,尾高忠明指挥,东京爱乐交响乐团演奏。

松村祯三曾说:"1976年12月的一天早晨起床时,忽然浮现乐曲开头钢琴登场的乐思。这使我自己有了强烈的反应和预感,为此我不由自主地只好又要写上一部钢琴协奏曲"。他还写道:"此曲由两个乐章组成。都用了极其单纯的动机。我的奢望是: 倘若它们能获得新鲜的气息,呈现出独自的音乐形象,那就如愿以偿"。作曲家实际上充分达到了目的。持续不断的独特的动力性在两个乐章中都贯穿始终。前乐章犹如客观地展示了人世间激烈争斗的场面,而包括传统协奏曲第二、第三乐章的要素的后一乐章犹如在对这些现实进行哲理性的探讨,沉思的气氛占了上风。首演后获得第十届三得利音乐奖与第二十七届尾高作曲奖。

黎明赞歌 (Hymn to Aurora) 合唱

伴奏乐器用抒情双簧管、打击乐器、竖琴、大提琴、钢琴与管风琴。1978年10月21日完稿。同年11月15日在日本教育会馆举行的东京混声合唱团第73期定期演奏会上首演时，由田中信昭指挥。同年与《第二钢琴协奏曲》同获第十届三得利音乐奖。由混声合唱团与6名独奏家表演的本曲，歌词选自汇集赞美自然的抒情诗1000余篇的圣典、印度古式宗教文献的《黎明赞歌》中的一篇。

松村祯三曾于1971年2月至3月到印度、尼泊尔、斯里兰卡探访佛教遗迹，7年后谱成的本曲，创作手法成熟，表现力极强。起曲由抒情双簧管在竖琴固定低音衬托下独奏充满崇高美的旋律。接着由男声三声部(男高音、男中音、男低音)唱出第一行歌词"红光照耀人世"。在中途有时分为十一声部的全曲可分为四个大段落，始终洋溢着崇高美。

(罗传开)

斯 蒂 尔
(STILL, William Grant)

美国黑人作曲家。1895年5月11日生于密西西比的伍德维拉，1978年12月3日卒于洛杉矶。斯蒂尔在威尔伯福斯学院和欧柏林音乐学院接受教育，后来向瓦列兹和查德威克(G·W·Chadwick)学习作曲。1920年定居纽约，在舞蹈和歌剧乐队中演奏，为W.C.汉迪的出版公司和黑天鹅唱片公司工作，并为电台改编和创作音乐。此间，他开始写作大型作品，第一部给斯蒂尔赢得荣誉的作品，也是他最著名的作品是《美国黑人交响曲》。以后的40年间，他创作了许多作品，获得过众多的奖励和荣誉称号，被人称为"黑人作曲家的前辈"。

他的音乐倾向于一种"保守的"调性音乐风格，结构精细，抒情性强，易于人们接受。他除了创作歌剧、交响乐、宗教音乐和器乐曲外，还写流行歌曲，改编灵歌，为电影与电视写音乐，并且作为小提琴家、大提琴家、双簧管演奏家和指挥家活跃在舞台上。他在艺术音乐方面的成就，为黑人作曲家开辟了新的领地，他以广泛的音乐风格和内容，对美国的音乐生活作出了贡献。

美国黑人交响曲 (Afro-American Symphony)

作于1930年。由霍华德·汉森(Howard Hanson)于1931年指挥罗切斯特

交响乐团首演。在这部作品中,作曲家以交响乐形式展示了一种典型的美国音乐语汇。像在他的许多作品中一样,最具特点的本质是用非文字的语言手段表现自己种族的特点。他在1965年曾写道:"简直难以相信,《美国黑人交响曲》完成已有35年了,但当时促使我写作的思想和目的在我今天的脑海里仍然像过去一样新鲜。像许多对它们的作者非常重要的作品一样,《美国黑人交响曲》的形成用了一年多时间,主题不断出现,一个完整的形式慢慢发展起来。我知道我想写一部交响乐,我知道它必须是一部美国作品,我想展示经常被人认为是表现力低下的布鲁斯是如何被提升到最高的音乐层次上去的。"

"直到大萧条时期,我失业了,才有足够的时间使交响曲成形。1930年,我在离我纽约的家不远的一座安静的楼房上租了一间房子开始工作,我设计了我自己的布鲁斯主题(这个主题以多样的姿态在交响曲中贯穿出现,作为一个统一的线索),安排好形式,然后写出整个旋律。接下来便是写出和声、对主题的多样化处理和配器。作品完成时,保罗·劳伦斯·邓巴写了诗句,加在每个乐章之前,以作为描述性的节目说明。这是作为过去美国黑人的一幅音乐画像来描述的。他们的渴望、痛苦、忧伤、幽默和抱负。他们的日子已经过去了,但他们所为之努力和希望的,在我们时代正在慢慢地实现,《美国黑人交响曲》正是纪念他们的梦。"

交响曲有四个乐章:(一)中速;(二)广板;(三)生气勃勃地;(四)坚定的缓板。

《美国黑人交响曲》需要一支大乐队:两支长笛和短笛、两支双簧管和英国管、三支单簧管和低音单簧管、两支大管、四支圆号、三支小号、三支长号、大号、竖琴、钢片琴、班卓琴、定音鼓、电颤琴、三角铁、金属刷、小钹、低音鼓、钹、小军鼓、大锣和正常编制的弦乐。

(刘红柱)

施托克豪森
(STOCKHAUSEN, Karlheinz)

德国作曲家、钢琴家、指挥家、音乐学家。1928年8月生于科隆附近莫德拉特镇的一个教师家庭。1947—1951年在科隆市国立高等音乐学院学习钢琴与音乐教育,在普通大学学习音乐学、哲学和日耳曼学。1952年,在巴黎参加梅西昂主办的美学与音乐分析讲座,同年参加巴黎"法兰西电台具体音乐"组的

研究工作。他进行了运用电子技术产生的、基于正弦波声谱的最初合成。1953年5月起，他在科隆联邦德国广播电台电子音乐工作室任创作人员，1963年任该室艺术指导。除了在该室作曲和从事研究工作以外，1953—1956年，他与维尔纳·迈尔·埃普勒教授在波恩大学举办语言和通信息理论的专题讲座。1958年起，他到各国旅行，作学术报告或指挥。50年代中期至70年代初，他曾多次在达姆施塔特“国际新音乐讲习班”授课，1963—1968年间，在科隆创办“新音乐”讲习班并担任艺术指导。1965年，他应宾西法尼亚大学的邀请，任作曲教授，在费城工作。1966—1967年，任加利福尼亚大学客席教授，在戴维斯工作。1971年，他被任命为科隆大学作曲教授。自1969年起，他主持成立了“施托克豪森作品出版社”，迄今为止，已创作50多部作品，出版50多张唱片。科隆的杜蒙·绍贝格出版社出版了四卷《施托克豪森文献专集》。1954—1959年，他是序列音乐杂志《序列》的出版者之一。

钢琴曲Ⅸ (Klavierstück Ⅸ) No. 4之五

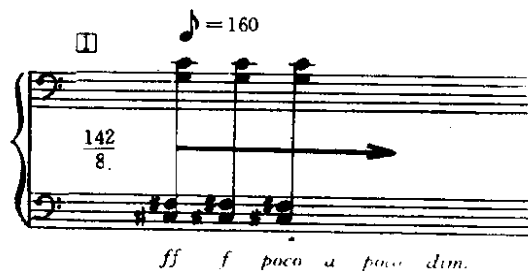
于1962年5月21日在科隆首演，是《钢琴曲》V—X这一套曲中的第五首。作品没有章节及演奏顺序，可独奏，也可与《钢琴曲》Ⅰ—Ⅳ套曲中的任何一首组合演奏。施托克豪森在此运用了曾在前几首《钢琴曲》及《速度》中出现过的“可变形式”，即将节拍器确定的速度与演奏者自我感受到的不确定的、可变的速度相结合的方法。这一方法在此有三种表现形式：(1)如速度的明确规定。(2)根据“渐快、渐慢”的指示进行变化。(3)像装饰音般的小音符所表示的独立的速度(谱例[1])。小音符表示的诸音与速度标记无关，应当“尽可能快”地演奏。它们虽不同于琶音，但演奏时要划分得非常清楚。为此，演奏低音域音的速度应当比演奏高音域音的速度慢。

在作品的前半部分，确定因素占主导地位，但后半部分却反之，小音符群带来的不确定性占主导地位。作曲家这样安排的主要意图是使两者进行对比，速度上的逐渐变化是为了达到控制的目的。

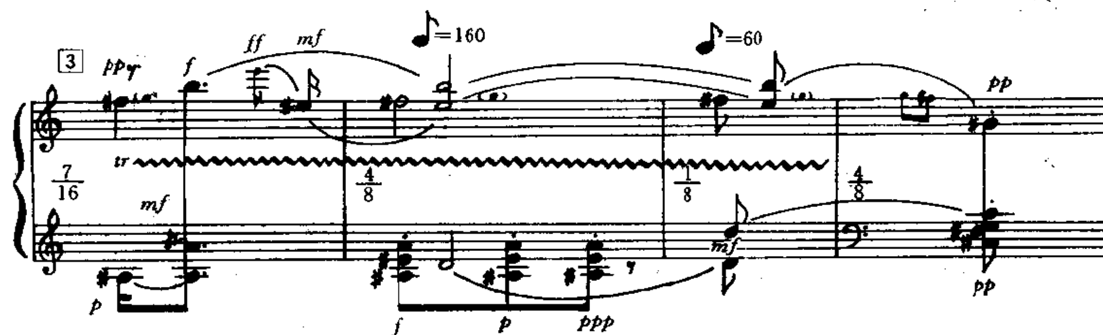
施托克豪森在安排总体构造时运用了方向、展开(戏剧性)，并列(叙事性)，瞬间(抒情性)这三种形式。所谓的“戏剧性”，是一种传统的欧洲音乐形式，它具有明确的开端、展开与终结。具体地说，它相当于赋格与奏鸣曲的曲式。作品所展示的“方向”表现为由垂直到水平，从确定到不确定，从周期性向非周期性的发展。但是，传统音乐不可缺少的因素——高潮，在此却不存在。

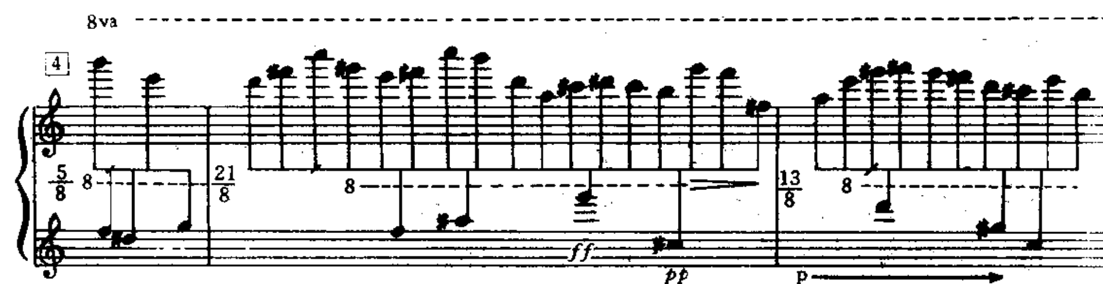
作品以140个从*ff*逐渐向*pppp*过渡的和弦连奏开始(谱例[1])，随后是夹杂

着半音进行的和弦连奏(谱例[2]),这一连奏和弦在此之后多次断断续续地出现,似乎是对开始部分的回忆。持续的颤音经过力度最强的部分(谱例[3]),和弦的垂直性再次产生支配作用。接着,演奏者面前出现了以各种不同速度演奏的音组及诸音间的区分(谱例[4])。之后,音量渐渐减弱,诸音间的差异增大,直至乐曲结束。









速度 (Zeitmasze) 木管五重奏 No.5

乐队编制：双簧管、长笛、英国管、单簧管、大管。演奏者按作曲家的规定入座，由左向右形成半圆，指挥居于半圆中心。1956年由布列兹领导的巴

黎"音乐天地"首演。

50年代中期，施托克豪森对偶然的可能性发生兴趣。他在该作品中使用了各种各样的"速度"，有些是节拍机式的(十二种特定的速度)；有些是相对的，其中有："尽可能的快"(视演奏技术而定)，"尽可能的慢"(视演奏者的肺活量而定)，从"非常的慢到接近四倍于此的快"，从"非常快到几乎四倍于此的慢"。由于这些指定的要求需要相对的速度，传统的节奏记谱法被放弃而代之以比例记谱法。按照比例记谱法，乐谱上音符之间的距离等于它们的时间间隔。各种乐器之间的节奏关系如此复杂，以致不得不放弃传统的总谱和分谱。每个演奏者都要看着总谱演奏，以便知道他的同事们在演奏什么。因为同时使用几个不同的速度"等级"，共同的小节划分已不可能。

乐曲以长笛上长时间延续的升C音开始，单簧管与大管随后进入。第一乐章具有十五种不同速度的模式：[m=] 60;63;64;70;(ca76);80;84(42);90;96;102;108;112(224);(ca114);132(66);(ca136)。括弧内的数字是标准速度的两倍或半倍；ca是临时记号，演奏者要尽可能严格地遵循这些速度。

在标有"尽可能的快"的段落，虽然由于演奏者在技巧上的差异所能够达到的极限会不完全相同，但必须尽最大努力加快速度。然而，在长音多于短音的音群中，即便加快速度，听起来仍可能有缓慢之感。

在标有"尽可能的慢"之处，演奏者必须用一口气来演奏这一乐句(音群)。他们根据音的高低、长短、强弱来调整用气的长短，长音延长的时间主要取决于肺活量的大小。

"快速开始——转慢"这一标记表示以非常快的速度开始，再以放慢四倍的速度结束。乐句中时值最小的音符，决定了开始时的速度及渐慢的程度。演奏者须按照正确的规则转慢。

在标有"缓慢地开始，之后加快"之处，开始时的进行速度要缓慢，之后将速度加快为四倍，所演奏的音群越短，速度增加的幅度越大。

施托克豪森在该作品中引用了完全不同于以往的新的时间感觉与概念，这种时间基准不断变化的时间上的多元性，预示了音乐的新发展，在音乐领域开辟了一片新天地。

群 (Gruppen) 三个乐队演奏的大型管弦乐曲No.6

1958年3月24日在科隆由柏林电台交响乐队(RSO)首演，马代尔纳(Maderna)、布列兹(Boulez)与施托克豪森本人任指挥。该作品是受联邦德国广播

电台音乐总部的委托而创作的。

第一乐队：长笛(也用短笛)，G调长笛，双簧管，英国管，单簧管，大管，圆号2(高—低)，小号2，长号2，大号；马林巴琴，钟琴，牛铃，平锣，钹3，木鼓，桶子鼓4，响弦小鼓，铃鼓(4位演奏者)；键盘钟琴(或钢片琴)，竖琴；弦乐10、2、4、2。

第二乐队：长笛2(也用短笛Ⅰ)，双簧管，小单簧管，中音萨克管(也用单簧管)，大管；圆号3(高—低—高)，小号2，长号，低音长号；颤音琴，管钟14，牛铃4，平锣，钹3，木鼓2，桶子鼓4，响弦小鼓，铃鼓，齿轮刮响器，三角铁(高、低)(4位演奏者)；钢琴(无盖)，电吉它；弦乐8、4、2、2。

第三乐队：长笛(也用短笛)，双簧管，英国管，单簧管，低音单簧管，大管；圆号3(高、低、高)，小号2，长号2，倍低音长号(或大号)；大木琴，牛铃4，平锣，钹3，木鼓2，桶子鼓，响弦小鼓，铃鼓(4位演奏者)；钢片琴，竖琴；弦乐8、4、2、2。

以上每个乐队中的牛铃、平锣、钹、木鼓、桶子鼓都具有常规的音高。

该作品创作于1955至1958年间，它给50年代的序列音乐增添了一部大型新作，是施托克豪森当时创作的最长，最有气魄的作品，至今仍被分析为他的早期代表作之一。该作品在电台首演后，对欧州作曲界产生了很大影响。

施托克豪森把空间音乐、电子音乐的经验直接运用到管弦乐队的写作上。他认为音乐厅应该保证提供空间和设备，以改革乐队排列的布局；它应有活动舞台，使重奏(或乐队)分布在听众中间或各种看楼上。《群》是“空间音乐”的一个范例，演奏时需要109位演奏者，演奏者分为三个乐队并拥有三个指挥。他们分别坐在听众的正面、左面和右面，各自独立演奏，并形成各种各样的组合，乐队有时运用多种不同的节奏，有时合奏，有时则形成回声或相互应答。施托克豪森承认，“这种音乐难以在现有的音乐厅再现”。各种乐器结合得如此紧密，以致不可能分辨出单个乐器的声音。

作品运用的是类似点描音乐的音群写作法。在点描音乐中连贯出现的乐音进行不是由同样的乐器以线形的形式来演奏，而是以不同的乐器分别演奏这些应该连贯出现的乐音。在这首作品中，“点”不是个别的乐器，而是扩大成一个乐队，即成为一“群”。它演奏出的是一群音，由这些相继出现的“音群”构成连贯的音乐进行，诚然，有时也有两个或三个乐队同时演奏，但它们运用的是不同的乐谱，仍然是从“点描”的效果出发。这部作品完全按照序列音乐的原则创作。它是以统计学的方法按照音群的参数(如音群的时值、音的数量、密度等)组合的有比例的序列形式。具体方法即从十二音列中选出一些音，把这些音作许多次的移位，通过移位而得出100多个音，把每一个音与另外的音构

成一定的比率而应用。三个乐队各拥有一个不同的而且互相构成一定比率的音,每个乐队演奏该音及与它有关联的音,每个音与它相邻的音构成一定的比率,这个比率是通过泛音序列与拍音这两项关系决定的。音乐速度也是从比率中演算出来的。与电子音乐作曲一样,这里所演奏的音也是通过形成共鸣峰而组织起来。

全曲演奏约25分钟。

钢琴曲XI (Klavierstück XI) No.7

50年代,随着序列音乐的严密性发展到极端,其本身也暴露了致命的弱点。序列音乐所面临的这种窘境促使它转向自己的反面,许多作曲家转而在作品中引入了偶然因素,偶然音乐在序列主义的危机中得到发展。《钢琴曲XI》便是偶然音乐的一个实例。

施托克豪森在1952—1957年中所创作的十一首钢琴曲在现代音乐中举足轻重,可望取得相当于肖邦前奏曲和巴赫前奏曲与赋格的地位。该作品创作于1956年,作曲家将十九个各自独立的段落印在一个长53厘米,宽93厘米的长卷上,要求"演奏者漫不经心地看一下谱纸",先看到哪一片断,就从哪一片断开始,可用任何速度、力度、发音法来演奏它。在它将结束时,应先读它后面的速度、力度、发音法的记号,"没有一定打算地"按这三种记号演奏下一段落。同一段落的再现不能完全相同。当同一段落第三次出现时,这个变体就是乐曲的结束段落。这样,有些段落只被演奏过一次,甚至完全没有被演奏。这部作品所运用的基本上是细节确定,总体不确定的非限定性大曲式。

少年的歌 (Gesang der Jünglinge) 电子音乐 No.8

作于1955—1956年。施托克豪森在音乐创作的形式和内容上总是不断地探索与更新。1953年以来,施托克豪森在他参与创建的电子音乐工作室创作出一系列由纯声波组成的电子音乐作品。通过实验,他认为把构成音乐的要素仅分为音高、时值、力度、音色这四个参数是不足的,应考虑音乐的方向性,即空间性。他的空间音乐理论便由此诞生。《少年的歌》是运用这一理论的最初尝试,被称为电子音乐创作中的一个重要里程碑。其成就表现为以下两个方面: (1)演奏形式独特。演奏厅的四周装有五组扬声器,观众处于演奏厅中央,作曲家把空间引入作品。(2)实现了电声与人声的混合。这在当时是一个创举。

作品的主要音响原材料是一个12岁男孩的高音童声，但这种声音在录音时被修改，有时只出现片断，并且常变换到另外的音高上，有时则是以追逐的形式出现，伴随它的经常又是混响的声音。不过，这些改变仍没能妨碍电子的正弦波和童声相结合的那种音响上的纯洁感。

人声演唱的歌词部分选自《圣经》片断，作曲家先将原词译成德语，编成《三位少年的赞歌》，再将赞歌词句的音节分解成新的字、新的音缀和个别声音，使之成为一首十分费解的新歌词。作曲家将电子音响分为三类：元音类的音、辅音类的噪音与中性的混合音。人声属混合音，人声与电子音响结合，产生了效果丰富的混响。施托克豪森这些设想的基本观点，来自语音学。

电子音响的主要特点是：频繁出现的级进滑奏效果时常与打击乐的震音效果相呼应，使音乐产生剧烈的动荡。来自五个方面的音响在空中相交错，立体效果极为显著。在悠长的延长音上，施托克豪森巧妙地采用了使人无法区分的人声与电声的混合音，所产生的回声效果极为优美。

总之，配有人声的电子音乐在当时尚属首创，尽管它在技术上仍有不尽人意之处，但根据制作年代来看，这无疑是一部具有划时代意义的作品，在实验音乐方面具有重要价值。

全曲演奏约2分50秒。

叠句 (Refrain) 为三位演奏家而作 No.11

1959年7月2日在西柏林艺术节上首演，是献给恩斯特·布吕歇尔(Ernst Brücher)的作品，运用了偶然音乐技法。演奏时间视演奏者的发音强度及被敲击音所持续的时间而定。

乐队编制：第一演奏者：钢琴、确定音高的盒梆。
　　　　　第二演奏者：钢片琴、古钹。
　　　　　第三演奏者：颤音琴、确定音高的牛铃3、钟琴片3。

施托克豪森认为《叠句》在宏观上是“并列(叙事)形式”。欧洲传统音乐时常运用这种形式，即某一结构相同的部分在音乐进行时以一定的形式插入。这一形式可视为组曲与变奏曲的A—B—A′—C—A″—D—A‴……曲式，A在此反复变化再现。本作品中的叠句是指B—C—D……的插曲部分，这一叠句共插入六次。

乐谱由六段呈半圆状的五线谱组成，上方的三段与下方的三段合起来构成一圆形。每段包括两至三行五线谱。这样的总谱与一般的一样，也是由左至

右阅读，演奏前，需将一根直尺状透明塑料板的中心与圆形乐谱的中心相重合，这样可将直尺固定在圆周形乐谱的任意一个位置。被塑料板叠盖的六段乐谱，便可作为叠句演奏六次，每次演奏的内容也因此而不断更新、变化。施托克豪森将此方法称为“多义形式”。除演奏外，三个演奏者还要按谱面上的标记用软口盖发出极为短暂的声音及[tai][Pɔe][tɛi]等音节。这种声音遍布整个作品，软口盖的发音主要集中在第四段的后半部，而那些音节则集中在第六段中部。

持续的宁静六次被短暂的“叠句”打断，叠句部分由滑奏、音簇、颤音、钢琴上的低音、旋律片断等组成。除颤音之外，其他成分前后都没有联系。滑奏，音簇出现的次数由塑料板叠盖的音域的前后乐谱所决定。

颂歌 (Hymnen) 电子音乐 No.22

1966至1967年，施托克豪森在科隆联邦德国广播电台电子音乐工作室以四辆卡车的声音制作了这部作品的雏形，随后又加入了独奏与管弦乐队的声音。作品共分为四个部分，它们分别是奉送给同时代著名作曲家布列兹、普瑟尔、凯奇及贝里奥的礼物。

施托克豪森一直希望以电子音响创作一部大型的“世界音乐”作品。50年代后半期施托克豪森创作了许多运用短波接收器的实况电子音乐作品并开始大量引入不确定因素。60年代后半期，随着作曲技法的演变，施托克豪森的创作观念也发生了很大变化。充分反应这一重要转折的作品有两部，其一是被称为直觉音乐的《七天记事》，另一部便是《颂歌》。施托克豪森“并非为个人，而是为全世界所有国家和民族而创作”的构想虽然在创作于日本的《远感音乐》(1966)之中已有所体现，但是在《颂歌》中，这一构想更为明确，更为具体。作品所使用的素材是由各种波形构成的电子音响，短波传送的接受音，莫尔斯信号音、噪音及约40个国家的国歌。许多人将此作品视为拼贴音乐，但施托克豪森本人却对此予以否认。他认为作品中的电子音响、短波传送的接受音等与国歌片断相比前者占有更高的地位，因此这部作品应当是运用拼贴手法的电子音乐。

演奏时间：第一部分27分38秒;第二部分29分25秒;第三部分23分40秒;第四部分31分45秒。

第一部分，包括两个中心部。以短波接受音为主的引子导出了以《国际歌》为基础的第一中心部。在第一中心部的间隙，插入了会议主持人的台词

及朗诵。接着以电子音乐奏出英国、联邦德国等国的国歌主题。第二中心部同样由引子导出，它在法国国歌的基础上将10首其他国家的国歌相拼贴。在此之后，一直以电子音乐为主。

第二部分，共有四个中心部。停留在高音区的电子音响逐渐向低音区移动，原高音区的电子音响在经过部移调再现，似乎在对法国国歌进行回顾。接着，下方鼓面绷有响弦的小鼓以密集的鼓点敲奏出以联邦德国国歌为基础的第一中心部。

第二中心部由施托克豪森与助手的谈话构成。在长达15秒的休止之后，出现了以上沃尔特共和国及南非诸国国歌为基础的第三中心部。

第四中心部由电子音乐中的持续音缓慢地奏出前苏联国歌，并在进行过程中再次加入南非诸国国歌。

第三部分，共有两个中心部。第一中心部仍以前苏联国歌为基础，仅有持续的电子音响在缓慢地进行。

第二中心部与第一中心部相比，变化非常之大。这一部分以美国国歌为基础，在全曲最为明显采用拼贴手法之处，可隐约听到日本国歌《君之代》的片断。在以短波接收音为主的经过部之后，出现了以西班牙国歌为基础的第三中心部。西班牙国歌的主题通过磁带的快速旋转与电子音响细微的固定音型合并而产生，后半部分三次断断续续地出现了瑞士国歌。

第四部分，有两个中心部。第一中心部以瑞士国歌为基础，第二中心部则以想象的乌托邦国国歌为基础。第四部分结束时出现了持续的呼吸声，并在其间插入了各国国歌的回响及中国的叫卖声。可是不久，这些声音便全然消失，剩下的仅有呼吸声。

情绪 (Stimmung) 为六位歌唱家而作 No.24

女高音2、女中音、男高音2、男低音。编制可随意扩大。演奏时间记录为73分钟。

施托克豪森曾在该作品的注释中写道："这部作品的歌词是我于1967年4月那段令人留恋的日子里，在旧金山及旧金山与卡默尔山(Carmel)之间的海岸上写的。"从这一注释中，不难看出《情绪》的本质特征。德国音乐理论家巴赫曼(Claus—Hennig Bachmann)认为，施托克豪森在此重新引入主体意识，公开剖白了个人的内心世界，这种意识曾在他的创作中一度消失。它萌发于50年代，开始于60年代，并在70年代继续发展。

《情绪》一方面是由六个声部来表现的悠闲的、极为冷静的沉思冥想;另一方面则是极为罕见的、把语言有条理地作为和声转调过程的研究。施托克豪森在此已摆脱了曾在《麦克风Ⅱ》中所表现的那种精神上的黯然,他似乎又回到光天化日之下,继续着曾在《远感音乐》中所作的,对于发展音色综合的有趣探索。

作品中音乐、灯光与舞蹈相结合,形成了戏剧性的效果。六位歌唱家均手持话筒围坐在地板上,像一堆篝火,他们一起拉着长声唱出降B大调和弦。作品所用的素材完全是一些音高的聚合,这些音高与低音谱号下方降B音的第2、3、4、5、6、7的泛音相一致,和声上的这一状况持续约70分钟。其间,偶然有人呼喊歌词中收集的一些神明的名字。《情绪》给人的普遍印象,是一个能够引起迷幻的仪式。其音乐不仅美妙诱人,而且仿佛还要让演唱者陶醉地沉浸在暖洋洋的同情共鸣之中。如果施托克豪森不把作品的音高内容压缩为一个和弦,那么他几乎不可能成功地将承载音与承载音之上的其他歌唱声部相结合。

校准音高需要稳定。音准及平衡的内容包括致力于音符之间纯净关系的演唱方法,实际上回到了歌剧产生之前的声乐风格[①]。

施托克豪森返回和声简单性的做法完全符合主要表现形式的转变。在此,音调的不确定性无论在体系上(即调律)或在表现上(颤吟)都暗示着对自然性的强调。他采用的是一种亲切而不夸张的表现形式及平易近人的语气。他那离经叛道的个性谨慎地转向精确的音乐语言,他不再强调被改变的,类似辅音的语音片断(如在《麦克风Ⅰ》中),转而强调元音的连续性及更有效的发音。

该作品共有51个小片断,基本音高的连接有着固定的顺序,根据模式来演奏——首先由一位领唱者引入各种发声因素的连接,之后这些连接又被占优势的和声连接所同化。每一小片断中的领唱声部,均在表示音高布局的谱面上由一截置于音符之后的粗线来表示(它还暗示演唱者的声音在此应加大)。模式的顺序并不固定,三个女声声部有八种选择可能性,三个男声声部有九种选择可能性。领唱者在选择时可以自由地使模式与和弦连接相比较。

---

① 16、17世纪的歌唱家们须借助测弦器进行音准的训练,现在我们仍可在15、16世纪的意大利音乐中看到为了和弦最精确的音准而对音乐进行的计算。如果音准不够精确,那么音乐的效果便完全被破坏。

从属声部的效果如同“共鸣器”。应运而生的领唱声部在产生时有三种可能性：如果在一段沉默或休止(双小节线)之后插入，那么便会自然地适应领唱声部的速度与转调;如果领唱声部的插入恰恰发生在从属声部仍在演唱之际，而且这一变化又没有以小节线表明，那么新的领唱声部的速度与转调方式便会被忽略，尽管如此，从属声部的音高可能必须改变;第三种可能性是领唱声部的变化发生在某一从属声部正在演唱之际，并且由一小节线加以表明。那么从属声部这一“共鸣器”便逐渐校准新的速度与转调(施托克豪森提出的一种线条型的取代过程)。速度、元音补语与重音就像排列在滑奏音阶上一样，一个接一个地变化(总谱说明中有一元音变化的连环图解)。

小片断的持续长度取决于该小组应该达到的循环次数，以及维持期望的和声状态所需要的循环次数(领唱“模式”的反复次数)。领唱声部与从属声部的同化过程有时由一个声部推迟进入来表示。括号内齐唱声部中的“Var”表示有意安排的失真音响。所要求的效果逐步出现，并且走了调，仿佛是附近电视台之间缓慢的干扰杂音。这种情况每次只限于出现在一个参数上。

51个小片断中有29个标有字母“N”。在达到完全协和之后及这一提示进行到下一片断之前，“N”片断中的一个非领唱声部可能会援引它贮存的神明姓名小片断之一，已开始演唱的声部便逐一唱出神明的姓名，并将其混入原来的和声与节奏型。其中至少有一个(至多六个)神明的名字进入循环状态。领唱声部最终可能被介绍到一个“N”片断，它比那些没有“N”的片断长得多。在一个“N”片断之后，又出现了同样的延续过程，虽然只有最后援引神明姓名的片断受到转调规则的影响。

一个女声声部及三个男声声部中的每一个声部都有一段作为模式尾声的附加诗歌。诗歌由有关声部在神明姓名出现之处配上音乐(这个声部可作为领唱出现，不必等待其他声部的提示)。对诗歌所作的改动在此并非由演唱来表现，它们就像神明的姓名一样被成功的回声效果所同化。但是由于它们的复杂性与长度的影响，同化必然是一个逐渐的过程。施托克豪森认为“诗歌朗诵者应当在不同的长度之间作一停顿，以便与他的歌词相结合”。

临近结束，演唱者在好几处都遇到空白五线谱表，在此，它们可以自由地在当时运用的音高范围内移动，随意背离来自成功模式的音调、节奏及重音。

《情绪》的特殊声乐技巧并非具有自我意识的古词咏唱，口部的作用如同灵活的、基本发声音高的调节器;环绕着现有的音符，不同的“着色”或有效的回声效果被视为语言学中协和的元音结合(在演奏口弦时，口部的运动方式

与此相似)。这六个声部不仅作为普通的(未明确说明的)基音的泛音频率，而且每个声部还为混合音色提供了一个变化的、与其本身的合成频率相联系的和声频谱(范围)。在管风琴中，这些声部表现如同混合音栓，独立地改变了一个普通和弦的每个音高。

这些声部提供了一个解决综合新音色问题的典范，这个问题曾使50年代第一批电子音乐作曲家感到困惑。更重要的是，《情绪》为后来的试验及研究提供了系列创作的基本理论，这一理论正是施托克豪森在《圣歌》与《星光》中所追求的。这一重要突破与他个人兴趣中的两大嗜好有关：如同在显微镜下操作那样持久地分析一个单独的音色；将那些最初有区别的材料及音乐现象合理地集中到一个和声整体中。

《情绪》在经历了《麦克风Ⅱ》暗淡的不确定阶段之后所获得的形式上的纯净与心灵上的镇定可能是最令人感动之处。一群不满分子曾于1969年驱散了在阿姆斯特丹举办的现代音乐演出。此后施托克豪森认为"尽管怒吼声已平息，但《情绪》的影响仍因此而降低"。

星之声 (Sternklang) 乐器与人声 No.34

该作品是由五个小组演奏的公园音乐，每组四人(器乐、声乐和打击乐)。演奏时间可随意扩充，乐队编制不定。《星之声》1971年在柏林动物园的英国公园首演，受自由柏林广播电台的委托而创作。五个演奏小组分布在公园的树下或池溏中的小岛上，除传统乐器外，还使用了电子音响装置。为了使公园中的各小组相互之间取得联系，演出时使用了无线电报话机。为了统一速度，还使用铜锣传递信息。甚至还有人拿着火炬在各演奏小组之间穿梭，将施托克豪森创作的各种旋律传送给各小组。听众大部分为青年人，他们或在月光下散步，或在树荫下小憩，从而形成了一个音乐与树丛、草坪浑然一体的优美环境。施托克豪森充当音乐总监，他一面用无线电报话机向其助手传授机宜，另一方面夹杂在听众中散步。

音乐没有运用复杂的和弦，而是选择了纯五度、纯四度、三度、六度、八度这些协和音程。公园中的五个小组演奏时采用了相同的材料，使人感到音乐来自原野的尽头。从吹奏乐，合成器信号及纯四度、纯五度音程来看，施托克豪森在表面上追求的是音乐的单纯性及欧洲的传统演奏方式。乐曲进行过程中，大铜锣10次划破长空，这是演奏家们统一速度的信号。此时，四处洋溢着东洋音乐艺术的气氛。然而，当人们漫步于演奏小组之间，在某处驻足，处于

同时可以聆听到各小组演奏的地点时，会感到他们的演奏无论是音色或是节奏都充满了新意，丰富细腻，耐人寻味。

施托克豪森在《瞬间》、《颂歌》与《远感音乐》等作品中试图将新与旧，现代与传统，艺术音乐与原始音乐，亚洲音乐与欧洲音乐之间的两元性加以调和。在《星之声》中，则进一步实现了欧、亚、非洲与南美音乐共存的幻想。

超脱 (Trans) 管弦乐队与录音机 No.35

1971年在多瑙厄申根首演，是反映施托克豪森东方经历的几部重要作品之一。

乐队被划分为四个小组。

第一组: 长笛4，低音单簧管，钢片琴，小钹5(打击乐手一人)。

第二组: 双簧管4，第四阀键长号，颤音琴，牛铃、钹2，铃杖(打击乐手一人)。

第三组: 单簧管4(降B)，大管，低音大管，管钟与中国铜锣2(打击乐手一人)。

第四组: 小号4(降B)，大号，桶子鼓3，中鼓、平锣，军乐小鼓(打击乐手一人)，弦乐: 22、8、6、4，电子管风琴。

施托克豪森在1970年创作的《圣歌》是以梦幻开始，以象征性的觉醒(小钹发出的警报)结束。在此，作曲家再度沉湎于梦幻。在他的作品中似乎闪烁着与德彪西音乐类似的神秘的浅紫色光辉。人们似乎能够在闪耀的星光中听到那些觉醒的生命发出的信号。人们甚至感到，这部作品应当在天文馆上演。演出时舞台前悬挂着透明的薄幕纱，薄纱后的弦乐演奏者沐浴着浅紫色的光辉坐成两排:小提琴居于中间，两边由低音乐器陪衬。这种排列可能是在模仿沙龙乐队，弦乐各声部的比例非常平衡、协调(22、8、6、4)。为这四个结构相同的演奏小组设计这样的安排是希望在演奏者与听众之间筑起一个透明的、有声的荧光屏以及某种视觉上的障碍。在幕纱之后演奏者的动作几乎无法直接看到，施托克豪森希望以这种方式使他的音乐像空气般地轻飘、微妙。由弦乐演奏的音乐几乎全部由不断减弱的、模糊的半音进行构成，人们几乎看不到演奏者持弓的手臂在运动。为了在高音部保持宁静，小提琴与中提琴演奏者实际上只需以左手托琴即可。

每个隐藏在弦乐之后的器乐组(共四个)都具有各自的音色、它们由三种

成分构成：四个高音管乐代表表层色彩或“色度”，每个独奏的低音管乐作为“基础”，中音区的打击乐小组用于着色，发出类似辅音的音响。第一乐器组调定得很高，极为“细微”(运用了梅西昂惯用的形容词);第二乐器组较为透明，音域略低;第三乐器组的结合音响较为空洞，出现在一个更低的恬静的音域;第四乐器组将乐队的音色降低到最低的、仅能够听见的音区。每一乐器组的有效音域均由乐队的排列、管乐的丰富变化以及打击乐的音高与清晰度来表现。打击乐在第一组奏出的是水晶般透明的高音及虢音的回声，在第四组则下降为柔和的管风琴声及模糊的嗡嗡声。这部作品中肯定因素较不确定因素多;创作上运用了传统的记谱法及固定节奏，即兴演奏被取缔。这样可形成一种感情上的超脱，演奏者可集中精力表现他们在音乐中所发觉的新意，而不仅是作些表面上的演奏动作。

这部作品最有趣及可以作为今后音乐发展指针的方面，是可将其非常贴切地视为芭蕾舞剧。因为它具有浓郁的舞台特征，表现出施托克豪森对各种声音的结合及舞蹈动作的兴趣日益增长。这一点大概与施托克豪森音乐中新出现的松弛的社会性有关。该作品中起床号与中提琴的某些特征，已表现出某种叙事的兴趣。具有芭蕾特征的《超脱》，很有可能成为施托克豪森的一部较为广泛地为人们接受的作品。

(姜 丹)

斯特劳斯
(STRAUSS, Richard)

德国作曲家、指挥家。1864年6月11日生于慕尼黑。父亲是一位圆号演奏名家，供职于宫廷乐队。他的母亲是乔治·普舍尔——一位慕尼黑成功的啤酒酿造商的女儿。在这种坚实的中产阶级的环境中，音乐和金钱在人们的心目中具有很高的价值。这两种激情一直贯穿于斯特劳斯的一生。

斯特劳斯4岁演奏钢琴，6岁创作他的第一部作品。他的父亲，一位坚定的反瓦格纳人士，负责他早期的音乐教育。斯特劳斯是在“严格的古典教育方式”的培养下长大的。这种教育的结果是，他早期的器乐作品表现出一种对室内乐、协奏曲和交响曲的忠顺。在保守派音乐的圈子里，这位天才青年最初想在将来做一名勃拉姆斯的后继者。然而，斯特劳斯在21岁那年探索一种适合于他自己气质的表情方式时，发现他的脚步已踏进标题音乐的阵营。他的目

标就是要像李斯特、瓦格纳和柏辽兹的作品所证实的那样,"发展音乐中的诗意和富于表现力的东西"。

斯特劳斯新的创作方向最初表现在交响幻想曲《意大利之行》(1886)这部作品中。此时他已找到了自己的风格、专长所在——写作生动的描绘性音诗。《麦克白》(1887)是这一系列作品的第一部,跟着是《唐璜》(1888),对于一位才24岁的年轻人来说,这简直是奇异的成功。接下来创作的那些作品,使他声名远扬,震惊世界:《死与净化》(1889);《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》(1895);《查拉图斯特拉如是说》(1895);《唐·吉珂德》(1897);《英雄的一生》(一部自传性交响诗,1898)。这些作品震惊了保守派人士,确保了斯特劳斯作为现代音乐中一位肆无忌惮的人的地位——他非常乐于接受的角色。

1894年,他与歌手波琳·德·阿娜——巴伐利亚一位将军的女儿结婚。她的个性颇具特色,她用一生的精力演唱她丈夫的歌曲,经常伴随在丈夫的左右。到此时为止,斯特劳斯已获得了一位指挥家的声誉。他到欧洲各地演出,1896年,受聘于柏林歌剧院。1904年,斯特劳斯偕同妻子访问美国,在那里指挥了他的《家庭交响曲》的世界性首演。斯特劳斯曾神话般地在约翰·沃纳梅克百货商店大厅内指挥了两场下午音乐会。每场收入1000美元,这件事被他的诬蔑者指控为商业主义。他的保护人回答得非常合乎情理:"真正的艺术能够在任何大厅内表演。为妻子和孩子挣钱是正当的,没什么不高雅的——即便一位艺术家也是如此!"

斯特劳斯以《莎乐美》、《埃莱克特拉》、《玫瑰骑士》这几部作品战胜了歌剧舞台。最后一部歌剧,在第一次世界大战的前夕所获得的国际性的成功,标志着他事业上的顶峰。斯特劳斯的总谱能够使他得到空前高的收入,《埃莱克特拉》的出版权给他带来了27000美元。为获得这部作品在纽约的首演并抢在大都会歌剧院之前,奥斯卡·汉莫斯滕付给他10000美元,并以额外的18000美元的预先上演税作为抵押。

成为一位百万富翁这是斯特劳斯的雄心所在,因为这样可使他自由地献身于他的艺术。在他50岁的时候他达到了这个目的。

他与胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔(《埃莱克特拉》和《玫瑰骑士》的剧作者)的合作一直到1929年后者逝世。然而在1914年,产生他们这种艺术的世界结束了。新风吹起,一度被称为:"音乐的淘气鬼",现在确定无疑地被认为是保守派。斯特劳斯晚期的歌剧饱含美妙动听的音乐。但是,它们都是操用《玫瑰骑

士》般的音乐语言从各种各样的角度道出的。

1933年，在纳粹政权下，斯特劳斯面对的是一个关键性的选择。一方面他是魏玛共和国一位坚定的民主主义者，就像他是昔时皇帝属下的一位忠臣一样。他旅居在无地方或国家之偏见的圈子内，对于希特勒的观念不能那么轻易地接受。因此，要么公开声明反对第三帝国，要么像托马斯·曼、兴德米特和许多艺术家、知识分子那样离开德国。另一方面，新的德国正在招募文学艺术界的有名之士，斯特劳斯看到通往德国音乐界超高级权力的大路敞开着。1933年，当他70岁时，这位以前富于革新精神的艺术家被提升为德国音乐局总监。在任职期间，他的良心是不平静的。

斯特劳斯的歌剧《沉默的女人》由于原书的作者斯蒂芬·茨威格像与他早期合作的剧作者霍夫曼斯塔尔一样是个犹太人而被纳粹禁演，作曲家便辞去了他的职务。战争结束后，这位81岁的作曲家已处于前景艰难的地位上。此时的他几近过着一种饥寒交迫的生活，这是因为在美国和英国演出他作品所欠他的大笔巨款被作为战争赔款扣押了。很快，他被允许回到他在巴伐利亚阿尔卑斯卡米什的豪华的别墅。他对他的朋友解释道，他留在纳粹德国，是因为总得有人留下保护文化免遭希特勒这些野蛮人的破坏。也许他确实相信这一点。

1949年9月8日，他在85岁生日过后不久，便辞别了人世。

对斯特劳斯来说，没有用音乐无法描述的事物。在那些伟大的音诗中，他不仅以音乐的色彩反映情感和诗意，而且还试图描述各种事件、思想或感情。如果这个主题是令人厌恶或丑恶的，那么，他的音乐也是如此；如果这个主题是宗教性的、诗意的或崇高的，那么，这些一定会在他的作品中得到反映；甚至每日家庭生活的惯常琐事，在他的《家庭交响曲》中也得到了真切的描述。可以说，他把器乐和歌剧体裁中的描述性音乐发展到了理智的极限。他的天才是伟大的。他的歌曲是现代表情的奇迹；他的歌剧《莎乐美》、《埃莱克特拉》和《玫瑰骑士》表明他拥有可与瓦格纳相媲美的刻画人物的丰厚学识；他为管弦乐队所写的那些伟大的交响音诗和那些室内乐作品都是划时代的杰作。

死与净化 (Death and Transfiguration) 交响诗 Op.24

该作品完成于1889年，描写一个病危的人在临死时昏迷中的幻觉。全曲共分四个部分: (1)广板(入睡，病魔和幻想);(2)激动的快板(发烧，与死亡的搏

斗);(3)稍慢,但一律是二二拍子(梦境,童年的回忆,青年与成年后的追求与奋斗,死亡);(4)中板(净化)。

在理查·斯特劳斯的创作生涯中,对他影响最大的一个人就是小提琴家、诗人和作曲家亚历山大·里特(Alexander Ritter),他是瓦格纳的挚友。正是在里特的影响下,斯特劳斯创作了一系列的音诗,使他成为继瓦格纳、李斯特、柏辽兹创作道路上的又一位伟大的作曲家。对《死与净化》的总谱,里特曾亲自赋诗一首作序,以诠释斯特劳斯的这部作品。后来,这些诗行竟成了这部作品最好、最完美的注释。下面就是这首诗的大意:

在一间陋室中,在一节残烛昏暗的光亮下,床上躺着一位垂危的病人。此时他正在与死亡进行拼死的搏斗。由于精疲力竭,他陷入昏睡之中,房间里只有墙上挂钟微弱的嘀嗒声,屋中可怕的寂静预示着死亡的临近。在病人苍白的面容上,似乎展现出一丝惨淡的微笑。他正在做梦,在这生命的尽头,他梦见了什么? 黄金般美好的童年?

然而死神不允许他的牺牲品沉入梦乡。它无情地把他摇醒,生与死的激战又重新开始。胜利是属于求生的欲望还是死亡的淫威呢! 多么可怕的角力与格斗啊! 谁也没有夺得胜利,一切的一切又一次笼罩在静寂之中。

病人又陷入战后的疲惫与不眠,就像在高热时的狂乱状态中一样。此刻,过去的生活一点一点、一幕一幕地在他的心中出现: 先是如东方曙光一样的童年,闪耀着纯真无邪的光芒;然后是青年人无礼莽撞的举止,总想跃跃一试他的力量;直至他变得成熟,开始了人生之战。他生活中的一个崇高的理想,就是追求将美好的东西变得更完美。冷嘲与热讽,这个世界在他与通往成功的道路上设置了一个又一个障碍。每当他认为胜利在望的时候,耳旁便出现一声断喝:"站住! "响似雷鸣。"来吧! 把障碍当作前进的动力! 奋勇直前! "他又继续前进了,又继续攀登了! 为了那神圣的目标他从未停歇过。他仍旧一如既往地、全身心地追求! 然而,他一直未能得到它。不管在主观上他理解这一目标是怎样地更加清晰了,或客观外界是怎样逐渐地影响着他,他却永远不能尽述这一理想,不能在精神上完全获得它。当啷一声,死神的铁锤敲响了最后一响,尘世的躯体被一分为二,死亡的夜幕盖住了他的双眼。

然而,来自天国的宏亮的音响正在向他召唤:这里有你毕生的追求,从尘世中得到解脱,让尘世得到净化。

该作品1890年6月21日在爱森纳赫首次公演,作曲家亲任指挥。

梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧 (Till Eulenspeigel's merry pranks) 交响诗 Op.28

这部作品的人物，像罗宾汉一样，在历史上确有其人，但是，很早以前就变成一个传说了。他是个鞋匠，但同时又是一个天性诙谐滑稽的家伙。他在欧洲各地漂泊流浪，1350年在卢贝克奥死于黑死病。关于他恶作剧的故事被民间一代一代的人口头流传下来，最后由托马斯·莫纳整理出版。莫纳故事中的梯尔，实际上是一位民间英雄。他虽没有法国讽刺家拉伯雷或英国讽刺家斯威夫特或西班牙作家塞万提斯笔下的那种独特的个性，却充满了粗野的滑稽和一种非常冷酷的幽默。在这些闹剧的背后，是对一般意义上的人性的大量而尖锐的讽刺。

斯特劳斯的作品选取了梯尔一生中的某些事件，并以一种更具戏剧色彩的死代替了梯尔实际上的死。这部作品如同《唐璜》一样，写得非常灵巧和辉煌，但同时又含有深刻的基本的人性，正如作曲家所看到的那样，既有人物凄惨的一面，又有人物恶作剧和胡说八道的一面，然而最终梯尔还是使自己被社会所抛弃。该作品完成于1895年，同年11月5日首演于科隆。作品管弦乐编制很大;三支长笛，一支短笛，三支双簧管，一支英国管，三支单簧管，一支低音单簧管，三支大管，一支低音大管。这似乎对木管的需求过多了一些，但是，这个故事需要它们特殊的音色，斯特劳斯巧妙地运用了它们。

代表梯尔这个人物的两个主题，在乐曲一开始就被呈示了出来。这部作品开始于一个安静的、沉思的开场白，这个开场白基于梯尔第一主题的材料，由小提琴和木管声部奏出，就像是一个故事的开头;“很久很久以前……”接着，在弦乐颤音的衬托下，圆号轻柔地奏出第二主题。这个活泼有力的曲调，在稍带凄惨的切分节奏巧妙的伴奏下，音响越来越强，直至达到*ff*的力度，然后在属音上持续了数小节。突然，音乐停了一下，我们与梯尔面对面地相见了，一支高音单簧管奏出了一个快速而扭曲的第一主题的再现，很快又被乐队强有力的全奏予以重述。接下来是在木管声部内响起的一股对话的声浪。到此为止，梯尔欺诈、怪僻的个性已确立下来。接下来是对其哀思一面的暗示。第一主题由大提琴和低音提琴以片断的方式奏出。可是瞬间之后，这个无赖又开始了他的恶作剧，这个小插曲的宁静被刺耳的钹击声粗暴地破坏了，给人的感觉就像是一个坐在椅子上的睡梦者突然被椅子下面的炮竹声惊醒。音乐很快又静了下来，展现出一片田园景色，进行性的曲调描述一位僧侣在

渐渐走近，梯尔正在假装一本正经地传道，人们几乎能听到他内心的笑声，这个短句由加弱音器的铜管和小提琴声部奏出。接下来是独奏小提琴呈示的一个新的部分，表现梯尔作为一名骑士在向人求爱。没想到他竟然真的陷入了情网。有哪个女孩儿会认真对待这样一个无赖呢！他被拒绝了。他的愤怒和失望由乐队生动有力的音响表现了出来，但是，突然又被第二主题的片断非常刺耳地打断了。下一个事件描述的是几个迂腐的学者，他们学者般的步态和举止，由低音木管饶有趣味地描述了出来，梯尔加入了他们的争论。这里，斯特劳斯以第二主题为基调写了一段严格的卡农，似乎各种乐器正在相互争夺这个曲调，好像这个集合体正在吵吵嚷嚷地要一起离开。音乐变得更加激奋了，预示着争论也更加激烈了。就在争论的高潮之处，有一个悬浮的颤音——暗示梯尔决定，在这群腐儒之间呆一天已足够了。于是，他吹起快乐的曲调，消逝在远方。接下来是前面的主题以各种各样的形式做了一个较长的再现，特别是圆号独奏的再现，先是原型，后是在较低的调上再现，暗示梯尔已深入地狱。音乐越来越复杂，预示着梯尔的恶作剧越来越无耻大胆，令人烦恼，铜管以进行曲的方式概略地奏出了第二主题的变体。当乐队全奏把音乐推向最高点时，乐声戛然而止，只剩下小鼓令人恐怖的滚奏，表示梯尔的被捕。庄严、沉重的和弦表示法官的审判，以及梯尔的恳求——独奏单簧管突然插入，没有人予以理睬。法官提醒他有关他的各种恶劣行为，音乐重新提及以前的各种事件。梯尔被判死刑，弦乐的颤音引出了铜管庄严、下行急落的音响，清楚地表明绞刑架前梯尔末日的来临。由单簧管和长笛奏出最后一声断气音响，音乐完成了死亡一场。接下来是很短的结尾部分，再现了开头的主题并予以非常生动的扩展，好像在说:是的，他是一个无赖，但是，我们喜欢他。

全曲演奏约18分钟。

查拉图斯特拉如是说 (Thus spake Zarathustra) 交响诗 Op.30

斯特劳斯音乐美学思想的发展，受到德国哲学家弗里德里克·尼采的强烈的影响。他非常崇拜尼采的著述，并且是尼采“超人”理论的一位坚定的崇拜者。这一信仰使他以音乐的形式描绘了许多人的生活，传说性的或其他的。他所描绘的每一个人，就他们各自的热望与目的来说，都属于某种“超人”。这些作品包括《唐璜》、《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》、《英雄的一生》、《查拉图斯特拉如是说》等。

该作品作于1896年，是根据尼采的著名散文诗《查拉图斯特拉如是说》

而创作的。尼采说这是"一部为所有的人和不为任何人写的书"。在尼采的书中，查拉图斯特拉(即左罗阿斯托，公元前1000年左右，古代波斯的一种宗教的创始人)在演说中提出了超人的思想。尼采的这本书完成于1885年，此书出版后对西方公众思想意识方面的影响相当大，而后又在政治、宗教、艺术和音乐等领域出现了许多分支。马勒的《第三交响曲》，就从《查拉图斯特拉》中选取了几行诗句作为第四乐章的歌词，这距此书出版还不足10年。此后的第二年斯特劳斯就创作了他的音诗。他于1896年2月4日开始创作，8月24日完成，并于同年11月27日亲自指挥了该作品的首演。由于这部书的广为流传，所以斯特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》不管在哪里演出都受到热烈的欢迎。当这部作品首次在柏林公演时，斯特劳斯写下了一段注释以阐明作品的意图："我没想要写一部哲理性的作品，或是以音乐来描述尼采这部伟大的著作。我只想用音乐的种种手段和方法，传达出人类——从她自身的起源，通过她自我发展的几个阶段、各种宗教和科学，直至尼采关于超人的哲学——这样一个思想发展的脉胳。整部交响诗试图表达对尼采的天才的尊崇。尼采的天才在他这本书《查拉图斯特拉如是说》中得到了最好的表达"。

作为总谱的引言，斯特劳斯援引了这本书前言的第一部分"查拉图斯特拉的序言"："当查拉图斯特拉到了30岁的时候，他就离开了他的家。和他家乡的湖，走进深山之中。他在那里陶醉于他那丰厚的精神生活和孤独的寂静。10年不倦。只是最后，他的心意变了。一天早晨，他黎明起身，走到太阳面前，对太阳如是说：'你，伟大的星！假若没有你所照耀的一切，你会有什么快乐呢？10年来，你总是来到我的洞穴。要不是有我以及我的鹰和我的蛇，你就会对你的光和你的旅程感到厌倦了吧。可是，每天早晨，我们都在等待着你，从你那里获得丰厚的馈赠，为此我们祝福你。看！我厌倦了我的智慧，就像蜜蜂采了过多的蜜；我需要人们伸手来获取我的智慧。我愿赠与、布施我的智慧，直至人类的智慧变得充盈，贫穷的人再次享受到他们的富有。为了这个目的，我必沉人那深渊，就像你在黄昏时所做的那样，沉人大海的背后，把光送给更低的地域。你这无比辉煌灿烂的星啊！我必须像你那样走下去，如人们所说的那样——人们，即我要降临其中的人们。你祝福我吧，你冷静的目光从不对人们的欣喜过望闪现出妒忌。请祝福这杯即将流溢的水吧，以便这金子般的水可以流向四面八方，映射着你的喜悦。看！这杯水就要流干了，查拉图斯特拉将又一次做为一个人'。因此，查拉图斯特拉将要再赴人间。"

斯特劳斯的音诗是这段著名的序言部分的生动写照。人类的智慧能解开

世界之谜吗？代表世界之谜主题的是三个音的简单音型(C—G—C)，在几小节安静的、不祥的低音持续音的衬托下，小号以特弱的力度陈述了这个庄严的C—G—C主题。这个世界之谜主题将以各种不同的节奏外形，遍布于整部交响诗直至到乐曲的结束。这一简单但富于表情的引子很快在力度上逐渐增强，就像太阳辉煌地慢慢升起一样，直至达到高度紧张得似要破碎这样一个高潮，并在增加了管风琴和乐队全奏的、C大调的一个持续的长和弦上辉煌地结束。

大提琴和低音提琴演奏了一个神秘的震音乐句，展示出第一段的气氛，音乐在降A大调上引出了"关于远古时期的人"这一标题的陈述，很快，圆号一反这种半神秘的背景，庄严地颂唱起辉煌的格列高利圣咏"我们相信唯一的上帝"，因为远古时期的居民是那些——尼采不是也曾一度在他们中间吗？——想在宗教中寻求世界之谜答案的人们。

下一部分，一个激动的、上升的b小调经过句由大提琴和大管奏出；接着，这部分快速转到高音弦乐声部作为应答；木管声部的变化音三和弦即是对："关于强烈的渴望"的陈述。

竖琴以一个快速的刮奏，在毫无干扰的情况下，引出了这一段的标题"关于欢乐与悲哀"。在热情激动、生气勃勃的音响中，悲哀的"坎蒂莱那"(持续而流畅的旋律线)由第二小提琴、双簧管和圆号奏出，这就是对"欢乐与悲哀"的生动描述。

下面一段，作曲家似乎想要准确地描述"关于科学"的情态，采用了经常被认为是最富于科学精神的赋格形式。大提琴和分奏的低音提琴以赋格段开始了这一段，它包括音阶的所有音级——既有自然音音级又有变化音音级。紧跟的一段"康复"开始于大提琴和中提琴声部，是从b小调开始的一个弦乐经过句。随后的"舞蹈歌曲"以一个模仿笑声的木管引子开始，引出了一个像华尔兹的$\frac{3}{4}$拍乐章，这个乐章的特点与《蔷薇骑士》中一些最好的华尔兹关系密切。接下来是一个对比性的段落"夜歌"，在数个持续和弦的衬托下，出现了一个非常抒情的主题。

一声低音钟在很强的力度上鸣响，开始了"黑夜中的彷徨者之歌"。这架钟每隔四小节准时响一下，共响十二下，一声比一声弱，直至消逝。

接下来就是同时结束在两个不同调上的神秘的结论，这一处理在这部作品首演时引起了激烈的争论。当小号顽强地支撑着那尚未解决的C—E—#F和弦时，小提琴和高音木管奏响了B大调"理想"主题……低音提琴以拨奏的

技法反复重申了C—G—C世界之谜主题。显然，这一庄严神圣的问题最后没有解决，答案留待听众自己去揣摩。

唐·吉珂德 (Don Quixote) 交响诗 Op.35

该作品是根据塞万提斯著名小说《唐·吉珂德》创作的一部交响诗，作于1897年。全曲共分十三个部分，含有一个引子，主题，十个变奏和尾声。这是一部乐队编制很大的作品，包括长笛、双簧管、单簧管、大管各三支，圆号六支和风机一台。

关于作品创作前的动机和构思，斯特劳斯曾给予这样的说明:“是什么使我从整个世界文学宝库中挑选了这部作品作为我创作的主题呢? 大家都知道，在我们生活中的某个时期，在我们的身上都有一点唐·吉珂德的精神。我认为这对每个人都是适用的，特别是对艺术家。我们的内心充满了各种各样的理想，并为之做出自己最大的努力，为的是在世界上保持和繁荣美的、正义的和高尚的东西。就像唐·吉珂德那样，我们宣布自己是英雄，结果却经常气馁，被最小的敌对面所击败。”

“谁也不愿意自己被比作这个带着悲戚的、不吉利的面貌的骑士! 然而一次又一次，由于各种各样我们无法控制的事情的发生，我们被迫从理想的云端里跌进那沉闷、乏味而又使你对之无可奈何的现实中来。这种基于切身体会的认识，就是我选择这个主题的首要理由。当然，我也非常喜爱小说中的各种人物，喜欢他们各自独特的个性与种种冒险。但是，对我来说，这个主题最令人着迷之处，似乎是唐·吉珂德所在那个世界的外表与其内在的残酷现实所形成的对比，这种对比性尤其是在音乐中就更令人喜爱了。最后激励我着手写这部作品的动机应算是一系列的个人经历，这些经历使我后来不得不承认自己扮演了一个不情愿的我们时代唐·吉珂德式的滑稽英雄。由于这些体验相互之间是有一种确定的联系的，所以，可以看到一个命运主题在各种不同形式下的再现。因此可以说，这部作品的基本曲式结构就变得相当地明显了:主题与变奏。”

对塞万提斯小说的认识，重要的是对唐·吉珂德这个象征性人物心理上的理解和在音乐上的人物创造。这样，那种普通认为这位骑士是一个喜剧人物的错误就会很自然地排除掉了。需要特别强调的是大提琴的任务，不要有任何滑稽、可笑的表演，而是要尽可能地去展示他的悲剧命运。因为，正是这种武侠风度和高尚的情感，引诱着唐·吉珂德去为那最崇高的道义上的理想而折

断了长矛。

乐曲一开始就是“骑士的个性主题”，此主题力图表现出傲慢的和好战的性格;接下来的几小节应表现出精致、优雅和西班牙式的高傲。

第一变奏描述的是那匹不中用的马，在阳光普照的西班牙风景中，疲惫、拖宕、一跛一拐地行进着。此处标有这样的指示“用长弓。”一看到风车的转动，唐·吉珂德确信自己正要受到巨人的攻击，他狂怒之下骑马持矛向这些风车冲去。毫无疑问，他被击倒在地，几乎失去了知觉。身心受到了很大的伤害，这使他向他崇拜的但相距又是那么遥远的杜尔西尼娅发出了一声悲叹。

变奏二，我们的英雄，由于他那病态的想象力，竟把一群平和的羊群当作了来犯的敌人。他勇猛地冲向敌人，一场可怕的大屠杀在一群四散逃命的羊群中发生了，空气中充满了恐惧的羊群发出的咩咩的哀叫声。

变奏三，这位骑士试图向他的随从桑丘·潘沙解释他那些傲慢自大、奇异荒谬的思想。然而，这位笨头笨脑的农民却完全沉浸在那骑士思想的世界里，竟回答以很多不合时宜的话，并且总是进行一些愚蠢、琐碎的交谈。

变奏四，遇到一列香客，他以为是碰到了一伙土匪。唐·吉珂德又拿起了武器，也又一次被打倒在地，遍体鳞伤。

变奏五，按照古代骑士戒律的规定，他悲伤地坐在篝火旁，虔诚地守夜，武器被摆放在他的周围。他梦想着英雄的业绩和胜利，沉迷在对他心目中的情人杜尔西尼娅的爱恋之中。独奏大提琴以自由宣叙的形式渲染出他的思想世界，并以即兴的方式描述了他的独白。这里，有意留给大提琴一个自由展开的机会，让它去生动地描绘、去创造性地表现那些带有丰富想象的情绪。

变奏六，唐·吉珂德继续走在外出游侠的路上，遇到一个长得很丑的马棚女工。冒失无礼的桑丘·潘沙竟然胆敢把她说成是唐·吉珂德所爱恋的杜尔西尼娅，我们的英雄暴怒之下把他的随从臭揍了一顿。

变奏七，唐·吉珂德梦想着自己正骑在那带有魔术的木马克拉维来诺的背上，高飞在云海之上。

变奏八，在埃布罗河上一次乘船旅行时，两人同时掉入河中。唐·吉珂德穿着湿漉漉的铠甲在水中挣扎，音乐使用了强力度的拨奏。

变奏九，骑士错把两个乞食的托钵僧看成是恶意的魔术师，并向他们发动袭击。两个僧人赶紧逃命，这给了唐·吉珂德第一次“胜利”。

变奏十，我们的英雄又一次陷入了羞辱的窘境之中，这次是和白月骑士交战。这可能是他最悲惨的一次失败了。因为作为惩罚，这使他被迫宣誓永不

自称骑士了。长矛一指他被革了职，悲伤着，呻吟着，唐·吉珂德遵从了白月骑士的指令。

尾声，伴着悲伤的收场白，唐·吉珂德重新回到了每日现实的世界中。他的历险治好了他那些疯狂的幻想。命中注定他将安详地寿终正寝，当他呻吟出一声悲叹后，就永远地合上了双眼。

英雄的一生 (A hero's life) 交响诗 Op.40

完成于1898年。乐队编制很大，包括每种木管三支，圆号八支，小号五支。

全曲共分六个主要部分：(1)英雄;(2)英雄的对手;(3)英雄的妻子;(4)英雄的战斗;(5)英雄和平时期的成就;(6)英雄从世上隐退及一生的业绩。在选材上，作曲家避免叙事性内容，而是选出英雄一生中某些代表性的里程碑般的事件作为音乐的素材，目的是为了揭示出英雄在与各种势力的往来与斗争中所表现出来的个性特征。此作品描述了作曲家自己的奋斗，赢得的成功以及批评家们对他的嘲弄(由一个不谐和的“对手”部分和一个吵嚷的”战斗场面”来表现)，赞美了他妻子给予他的忠贞持久的支持(由一个展开的小提琴华彩乐段来表现)。出于特殊用意，作曲家引用了他以前几部音诗的一些片断，如《唐璜》、《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》等。在那些音诗中，作曲家的兴趣似乎是集中在对故事本身的描述上;而在《英雄的一生》中，这种描述却很少，所有的只是英雄对待某些事件的态度。可以说，《英雄的一生》是一幅个性绘画性作品。

从曲式结构上说，这部作品是以一个连贯的、对交响乐第一乐章进行自由扩充的曲体写成的，在这方面此作品可与《唐璜》并论。第一部分“英雄”和第二部分“英雄的对手”为主部主题和次要主题;第三部分“英雄的妻子”为副部主题;第四部分“英雄的战斗”是发展部并引向第一主题的再现，从此处开始，音乐实际是建立在主部材料上的一个大的尾声。

家庭交响曲 (Domestic Symphony) Op.53

该作品实际上是一部令人感到亲切的自传，作于1903年，同年在纽约首演。尽管斯特劳斯去掉了这个标题的许多细节(因为他希望自己的作品被公认为是纯音乐)，然而，正像标题所指出的那样，《家庭交响曲》的含义就是描写他和妻子的家庭生活。这部作品乐队编制非常庞大，除了一大队弦乐器外，还有四支长笛、两支双簧管、一支抒情双簧管、四支单簧管、一支低音单簧管、四

支大管、一支低音大管、四支萨克斯管、八支圆号、四支小号、三支长号、一支大号、四架定音鼓、两架竖琴和其他一些打击乐器。这看来令人生畏的器乐列阵，表述的竟然是这样一些主题：父母的欢欣、争吵、孩子的嬉戏、工作与思考、相爱、梦想与忧虑，甚至一个家庭的早餐等等。

此曲在结构上与交响诗接近，是一部分为四个部分的连续性的单乐章交响曲：(1)引子和谐谑曲；父母的欢欣——孩子的玩耍；(2)柔板，工作与思考——爱情片断——梦想与忧虑；(3)二重赋格，愉快的争论；(4)尾声，幸福。

这部作品尽管乐队编制庞大，其配器却经常展示出室内乐般的精致与轻巧。作品虽创意独特新颖，却常受低估。在创作上运用了复杂的管弦乐配器手法，和声风格简单质朴。

(李凤琴)

斯特拉文斯基
(STRAVINSKY, Igor Feodorovich)

俄国作曲家。曾先后入法国和美国国籍。1882年6月17日生于彼得堡附近的奥拉宁包姆，1971年4月6日卒于纽约，葬于威尼斯。斯特拉文斯基的父亲是彼得堡皇家歌剧院首席男低音。斯特拉文斯基幼年时就喜爱音乐，并在很好的音乐文化环境中长大。从七八岁起便频繁出入歌剧院，得以熟悉大量俄国和西方的歌剧曲目。他9岁开始学习钢琴，后又学习和声、复调，但并没有打算成为一位专业音乐家。1901年按照父母的意愿入彼得堡大学攻读法律。1902年夏天，因一次偶然的机会拜访了里姆斯基—科萨科夫，决定了他一生的道路。从1903年起，在近3年的时间里，他得到里姆斯基－科萨科夫在管弦乐法和曲式分析方面的系统授课指导。

1909年，斯特拉文斯基早期的管弦乐《幻想谐谑曲》(1907)和幻想曲《焰火》(1908)在彼得堡的演出，引起了谢尔盖·佳吉列夫的注意。这位极有艺术见地的俄罗斯艺术演出的经理人委托斯特拉文斯基为他的俄罗斯芭蕾舞团将要上演的芭蕾舞剧《火鸟》谱写音乐。《火鸟》1910年在巴黎首演的成功，使斯特拉文斯基开始在西方享誉。随后，斯特拉文斯基又先后为俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的演出创作了《彼德鲁什卡》(1911)和《春之祭》(1913)，前者以富有个性的新颖音乐语言获得一致赞许，后者则由于其原始主义的野蛮和对传统艺术准则的挑战，在首演时引起音乐史上罕见的“大骚乱”。

1914年第一次世界大战爆发，斯特拉文斯基全家避居瑞士。他失去了赖以施展才能的巴黎舞台，不时陷入经济上的困境，只得转而创作一些易于演出的小型作品。

俄国革命以后，斯特拉文斯基与祖国的联系中断了。1920年他定居法国，不仅恢复了与佳吉列夫的芭蕾舞团的创作联系，还作为钢琴家和指挥家在欧洲广泛旅行演出，并先后两次访问美国。1934年他被批准加入法国国籍，但他也许从来就没有被法国公众和艺术界真正认可为法国作曲家。1935年他在进入法国科学院的选举中落选。同时，他发现了美国的听众与文化界对于他的音乐的日益增长的兴趣。1939年，他应邀到哈佛大学发表了“音乐诗学”的演讲。此时，第二次世界大战在欧洲已爆发，他决定留在美国，定居加利福尼亚的好莱坞。1945年他成为美国公民。晚年的斯特拉文斯基在罗伯特·克拉夫特(Robert Craft 1923—美国指挥家、斯特拉文斯基的崇拜者)的协助下，到世界各地旅行演出，并对一生的艺术活动进行著述。

斯特拉文斯基的创作风格大致可分为三个不同的时期。在俄罗斯风格时期(1902—1919)，三部俄罗斯芭蕾舞剧《火鸟》、《彼德鲁什卡》和《春之祭》为其一生的创作奠定了个人风格的基础。他对俄罗斯民间音乐素材的探究，在舞蹈康塔塔《婚礼》(1917—1923)中达到顶点。这个时期的主要作品还有滑稽剧《雷纳尔德》(1916)、哑剧《士兵的故事》(1918)等。

芭蕾舞剧《普契涅拉》(1919)虽已标志着斯特拉文斯基创作的转变，但是，为纪念德彪西而写的《管乐交响曲》(1920)才是他新古典主义时期(1920—1951)的第一部成熟的作品。在这一时期里，他把视线转向18世纪的欧洲音乐艺术，在参照巴罗克及古典主义的音乐模式的基础上，力图创造出一种客观、超然、讲求控制而具有完美秩序的新的现代音乐风格。他向纯器乐体裁领域拓展，先后创作了《管乐八重奏》(1923)、《钢琴与管乐队协奏曲》(1924)和《D大调小提琴协奏曲》(1931)等作品。斯特拉文斯基新古典主义时期的几部大型的力作是：歌剧—清唱剧《奥狄普斯王》(1927)、《圣诗交响曲》(1930)、《C调交响曲》(1940)、《三乐章交响曲》(1945)，三幕歌剧《浪子的一生》(1951)是他新古典主义创作时期的具有总结性的作品。

50年代，70岁高龄的斯特拉文斯基令人吃惊地接受了他曾反对过的序列作曲法，但是他对十二音技术的运用是十分谨慎的，实际上他是把这种技术自由地吸收到他的个人风格之中。他的序列音乐时期(1951—1967)的主要作品有：挽歌《纪念迪伦·托马斯》(1954)、《神圣的赞美诗》(1955)，芭蕾舞剧

《阿贡》(1957)、《哀歌》(1958)、电视音乐舞蹈剧《洪水》(1962)和《安魂赞美诗》(1967)等。

火鸟 (The Firebird) 芭蕾舞剧

该作品是斯特拉文斯基的成名作。1910年6月25日在巴黎歌剧院由俄罗斯芭蕾舞团首次演出，1911年作曲家将其改编为音乐会演出的《火鸟组曲》，并在1919、1945年做了两次修改。

舞剧情节取自俄罗斯民间故事。青年王子伊万追赶一只火鸟，深夜迷途闯入卡谢的魔法之园，在金苹果树旁捕获了火鸟。在火鸟恳求下他放其飞去，火鸟留下一根闪光的羽毛为谢。13位少女在金苹果树下做游戏，她们是被魔法囚禁于此的一群公主。拂晓，少女们被迫返回魔宫，王子跟随潜入，被妖怪抓获，他要遭到凡是到此的男子都不可幸免地被化为石人的惩罚。王子挥动金色的羽毛，火鸟出现告之魔王永生的秘密。王子捣毁了象征魔王灵魂的生命之蛋，魔王死去，魔园中被囚禁的人们获得了自由，王子与其相爱的公主成婚。

舞剧由序曲和两个场景组成。1911年斯特拉文斯基将舞剧音乐改编为音乐会组曲，包括如下段落：

1. 序曲——卡谢的魔园——火鸟之舞;
2. 火鸟的祈求;
3. 公主们的金苹果游戏;
4. 公主们的轮舞;
5. 卡谢的全体臣民们的地狱之舞。

作为斯特拉文斯基的第一部较大型的成熟作品，《火鸟》在音乐风格上明显地受到法国印象派和俄罗斯乐派，特别是里姆斯基－科萨科夫的影响。

彼德鲁什卡 (Petrushka) 芭蕾舞剧

该作品是斯特拉文斯基自编剧本并作曲的一部芭蕾舞剧，作于1911年。题材源于俄罗斯民间传说，采用滑稽戏的形式表现了“木偶丑角”对自己屈辱命运反抗的悲剧。精通俄罗斯木偶艺术的亚历山大·贝努阿任舞台美术设计，米哈伊尔·富金任导演。

舞剧内容如下：狂欢节上，一东方老魔术师表演木偶戏，他赋予三个木偶以人的情感。丑角彼德鲁什卡对自己的处境深感痛苦。对舞女巴列琳娜的爱

情使他寻得慰藉，可是巴列琳娜却喜欢相貌漂亮而愚蠢凶残的阿拉伯人阿拉普。彼德鲁什卡的妒忌引起了一场暴力事件，阿拉普用刀砍倒了彼德鲁什卡，魔术师向围观的人群解释，死去的不过是一个锯末填身的木偶。众人散去，彼德鲁什卡的幽灵出现在小戏台上空，恫吓折磨过他的人。

舞剧分为一幕四场，四场的音乐犹如交响曲的四个乐章：分别为快板、慢板、谐谑曲和终曲。四部分不间断地演奏。

第一场，开始为狂欢节热烈喧闹的场面音乐。中间部分是长笛的华彩乐段，魔术师用笛声赋予木偶以生命。最后庞大的乐队演奏出热烈狂放的“俄罗斯舞曲。”

第二场，巴列琳娜来到彼德鲁什卡的房间，彼德鲁什卡自信赢得了爱情，然而结果却是绝望与诅咒。此场音乐是作曲家最早写成的，原为“彼德鲁什卡的哭泣”，彼德鲁什卡主题基于两个相互为三全音关系的大三和弦的重叠，它象征了彼德鲁什卡的双重性特点——既是滑稽的木偶，又富有人的一切情感。

第三场，在阿拉普的房间里。野蛮怪异的引子之后是阿拉普的笨拙的曲调。在小军鼓的伴奏下小号奏出鄙俗的曲调，巴列琳娜跳起了“诱惑人的舞蹈”。接着，阿拉普跟着巴列琳娜跳起了舞蹈。

第四场，傍晚的狂欢节呈现出更为热烈的场面。傲慢肥胖的保姆们在俄罗斯歌曲《沿着彼得大街》的曲调伴奏下跳起壮美的舞蹈，随后是“吉普赛少女舞”、“马车夫舞”和“假面舞”。最后悲剧发生了，彼德鲁什卡被阿拉普追赶着从小戏台里飞奔出来，被砍倒在地。短号尖声地再一次奏出彼德鲁什卡主题，小戏台上空出现了彼德鲁什卡的幽灵，魔术师被吓得连连后退，把一直抱在手里的木偶彼德鲁什卡丢在地上。

春之祭 (The Rite of Spring) 芭蕾舞剧

1913年5月29日晚，在法国巴黎爱丽舍田园大剧院由俄罗斯芭蕾舞团演出的芭蕾舞剧《春之祭》引起音乐史上空前的大骚乱。这部作品以其原始、野蛮和直率，向19世纪欧洲音乐艺术传统提出了猛烈的挑战。它轰动了西欧艺术界，并遭到强烈的反对；可是一年以后，当《春之祭》作为管弦乐队的音乐会曲目演出时，观众却表现出异乎寻常的礼貌。今天，《春之祭》已作为20世纪初西方具有里程碑意义的作品载入史册，并成为世界各国管弦乐团经常上演的曲目。

《春之祭》最初源于作曲家头脑中突然闪现的一幅史前期古俄罗斯部族祭祀的图景。斯特拉文斯基在自传中写道:“我好像看见一个庄严的偶像崇拜仪式: 年老的智者们围成一个圆圈席地而坐,眼看着一名少女跳舞直到跳死,他们要把她作为告慰春神的奉献。”[①]斯特拉文斯基《春之祭》编剧的合作者尼古拉·罗里奇曾对作品这样写道:“我想首先布景应该把我们带到一片葱郁平原的一座圣山脚下,斯拉夫人的部落聚集在一起举行春祭。在这一场景中,有一女巫预言未来,有抢夺的婚礼和圆舞,然后最庄严的时刻来到了。年老的智者被人从村里领出,将他神圣之吻印在萌发的大地上。在祭典里人们都充满了神秘的恐怖……在这尘世欢乐的高潮之后,在我们面前出现了上天的神秘的第二个场景。在魔石环绕的圣山上,少女们围成几个圆圈起舞;她们选出一名献身者,以此为荣耀。立刻她就要在穿着熊皮以示其祖先是熊的老人们面前跳最后的舞蹈。接着长老们将这祭品奉献给了太阳神。”[②]

《春之祭》以组曲的形式写成,音乐的两个部分分别为白昼和黑夜。

第一部分:“对大地的崇拜”。

“序奏”。大管以极高音区奏出一首立陶宛民歌,奇异茫远的音响向人们预示了作品的背景。整个序奏主要以木管乐器片断装饰性旋律的交替重迭,表现大地回春、万物苏醒的景象。

“青少年的舞蹈”。弦乐在低音区顿足式的短促而猛烈的音响,加之不协和的多调性和声、不规则的复节奏及音域狭窄的片断性旋律,体现出原始斯拉夫民族蓬勃青春生命的脉膊跳动。

“抢婚的游戏”。标题本身就向人们展示,这是原始人类本能的一种自发现象。木管乐器高音区具有巨大冲击力的奔驰的三连音主题,在法国号声部得到热烈的回响,恰似原始、野蛮热情的迸发。

“春天的轮舞”。采用俄罗斯民间风俗性的领唱、轮舞、领唱的艺术形式。在单簧管静美的田园诗般的“领唱”之后,乐队演奏出持续而沉重的轮舞曲。

“部落竞争的游戏”——“智者的行列”——“大地的舞蹈。”两个在调性关系上极不协和的粗犷、古朴的铜管乐旋律被强迫结合在一起,造成一种凶猛强制性的音响,象征史前期冷酷威严的统治力量。弦乐的一个极弱的泛音复和弦代表智者将他神圣之吻印在萌发的大地上,于是开始了崇拜大地之舞。

---

① 斯特拉文斯基:《自传》,英文版,1962年,第31页。

② 怀特:《斯特拉文斯基.作曲家及其作品》,英文版,1979年,第209页。

第二部分:"祭献"。

"序奏"。这是一首"夜曲",音乐既有印象主义的朦胧色彩,又具斯特拉文斯基冷漠的管弦乐音响;烘托出漆黑之夜的气氛。

"少女们神秘的圆圈舞"。中提琴分为六个声部奏出少女主题之后,两支单簧管又奏出平行大七度的另一个忐忑不安的主题。

"对当选少女的赞美之舞"。在这个赞颂的舞蹈场面里,音乐以短小的节奏音型动机重复、变化、拼接而成,具有强烈的运动造型感,使人联想起原始部族僵硬挺直的舞姿。

"祖先的召唤"——"祭祖的仪式"。这是两个较短小的舞蹈段落,前一段音乐平静,节奏单调。当长者们加入祭祖的仪式时,英国管和长笛在乐队的其他乐器奏出的强烈节拍上进行着对答,直到法国号接替吹出壮丽的主题。

"当选少女的祭献舞"。这是整个舞剧的高潮。在当选少女舞蹈时,音乐越来越猛烈、狂暴,直到少女倒地死去,人们在狂热的兴奋中把少女的身体放在神坛脚下。斯特拉文斯基在这里打破了传统的音乐观念,以节奏因素为主发展音乐,旋律、和声都被卷入节奏的漩涡。音乐一开始就频繁变化节拍,如前九小节的节拍为:$\frac{3}{16}$、$\frac{2}{16}$、$\frac{3}{16}$、$\frac{3}{16}$、$\frac{2}{8}$、$\frac{2}{16}$、$\frac{3}{16}$、$\frac{3}{16}$、$\frac{2}{8}$。

士兵的故事 (The Soldier's Tale) 哑剧

第一次世界大战期间的1918年初,侨居瑞士的斯特拉文斯基和他当时的挚友瑞士作家拉马兹都陷入了经济上的困境。于是他们产生了创作一部小型舞台作品的想法,它不需要大剧场,可在乡村的大厅或露天演出;它不需要大的演员阵容和大乐队而只需一支十来人的演出队就可开场。两位艺术家合作创作出了《士兵的故事》,它是包括朗诵、舞蹈和小乐队演奏的小型舞台剧。剧本题材取自阿法纳西夫的《俄罗斯童话故事集》中的一组关于尼古拉一世统治时期强制征兵背景下的民间传说故事。作品首演于1918年9月28日。除解说员一人外,剧中共有三位演员,分别扮演士兵、魔鬼和公主。乐队仅有六件乐器和一组打击乐器,六件乐器包括:一把小提琴、一把低音提琴、一支单簧管、一支大管、一支小号、一支长号。

《士兵的故事》分为两部分六个场景。

第一部分,在乐队演奏"士兵进行曲"的时候,解说者叙述了休假两周的士兵迈着疲惫的步伐,踏着山岩和堤坝走向故乡。

第一景，士兵在河边休息，拿出他心爱的小提琴开始演奏，魔鬼扮成老人要以魔书换取士兵的小提琴。魔书中有鲜为人知的财宝的秘密，而小提琴是士兵灵魂的象征。士兵接受了交换的要求，并到魔鬼那里住了3天。此景的音乐为“溪边的曲调”。

第二景，乐队演奏“田园曲”。士兵回到家乡时，发现这3天实际上等于3年。他的未婚妻已同别人结婚并有了两个孩子。

第三景，财富没有使士兵感到丝毫的幸福。魔鬼又变成妇人模样的小贩，士兵认出了商品中有自己的那把小提琴。他买下了提琴，可是拉不出声。他扔掉了小提琴，撕碎了魔书。此景音乐重复“溪边的曲调”。

第二部分，乐队先后演奏“士兵进行曲”和“王宫进行曲”。解说：士兵流浪至某国，公主正害着一种奇怪的病。国王允诺：谁若治愈公主的病，他就把公主嫁给谁。

第四景，士兵在王宫中又遇见了装扮成小提琴名手的魔鬼。士兵与魔鬼赌牌并灌醉了魔鬼，偷走了小提琴。此景的音乐称为“小型音乐会”，前面出现过的士兵与魔鬼的音乐片断穿插出现。

第五景，公主躺在病床上，士兵走进来演奏起小提琴，公主恢复了健康，并跳起探戈、华尔兹和拉格泰姆，最后投入士兵的怀抱。魔鬼现出原形，士兵演奏小提琴使魔鬼跳起舞来，直跳到精疲力竭。士兵与公主婚后回到家乡，他们刚越过国境，魔鬼的咒语就生效了，士兵失去了小提琴，又被魔鬼抓走。士兵和公主返乡时乐队奏“大赞美诗”，士兵被抓时奏“魔鬼的胜利进行曲”。

《士兵的故事》作为音乐会组曲演出时标题如下：

1. 士兵的进行曲
2. 士兵的小提琴(溪边的曲调)
3. 王宫进行曲
4. 小音乐会
5. 三首舞曲：探戈、华尔兹、拉格泰姆
6. 魔鬼的舞蹈
7. 大赞美诗
8. 魔鬼的胜利进行曲

婚礼 (The Wedding) 舞蹈康塔塔

早在1912年斯特拉文斯基就产生了创作一部以俄罗斯农民婚礼为题材

的舞蹈康塔塔的想法。作品的创作经历了很长的时间，1917年10月基本完成，可是又用了6年时间斯特拉文斯基才找到合适的管弦乐方案。作品于1923年6月13日在巴黎由俄罗斯芭蕾舞团首演。

康塔塔的词取自阿法纳西夫和柯瑞夫斯基所收集的《俄罗斯民间诗词集》，由四部合唱和四位独唱者(女高音、女中音、男高音、男低音)演唱，四架钢琴、木琴、定音鼓、两个卜郎鼓、钟、鼓、镲、三角铁和管弦乐队演奏。

作品分为两部分四场。

第一部分

第一场: 在新娘房中

第二场: 在新郎房中

第二部分

第三场: 新娘告别

第四场: 婚礼筵席

四个场景不间断演出。斯特拉文斯基以一首俄罗斯工人歌曲作为旋律素材，音乐与词相贴近，常常采用不规律的韵律。管弦乐队增加了一些打击乐器，四架钢琴亦作敲击性演奏，音响效果光彩辉煌。

普契涅拉 (Pulcinella) 芭蕾舞剧

1919年佳吉列夫根据当时西欧舞台艺术回溯古典题材风格的倾向，搜集了18世纪意大利作曲家佩戈莱茜(Pergolesi, 1710—1736)未发表过的一些乐谱的片断，邀请斯特拉文斯基根据它们创作一部芭蕾舞剧《普契涅拉》。出乎意料地，斯特拉文斯基被佩戈莱茜的乐谱迷住了，这些18世纪的意大利音乐似乎使他重新发现了一个世界。作品于1919年完成，1920年于巴黎首演。布景及服装设计是毕加索(Picasso)，舞蹈编导为马辛(Massine)。

作品为独幕舞剧。"普契涅拉"是早期意大利那不勒斯喜歌剧中的一个角色，他热心而机智。由于城里的姑娘都喜爱普契涅拉，因而他遭到男青年们的妒忌。他们计划杀害普契涅拉未遂(普契涅拉佯装死去)。男青年们高兴地换上普契涅拉的衣服，向各自心爱的姑娘求婚。普契涅拉非但没有报复，反而借助魔法师的长袍助他们双双成亲，然后自己也娶了心爱的姑娘萍皮涅拉。

在舞剧的音乐创作上，斯特拉文斯基采用了佩戈莱茜一些音乐片断的旋律和低音，但是他时常以各种手法打破18世纪的匀称乐句。此外，固定音型、持续低音、复和声的运用以及各种乐器编制的探索等，使舞剧音乐成为18世

纪意大利旋律与斯特拉文斯基音乐语言的融合体。

1922年作曲家将舞剧音乐改编为音乐会组曲,包括以下十一个段落:

1. 序曲
2. 小夜曲
3. 小谐谑曲、快板、小行板
4. 塔兰泰拉舞曲
5. 托卡塔
6. 加沃特与两个变奏
7. 活泼的快板
8. 小步舞曲、终曲

阿波罗 (Apollo Musagetes) 芭蕾舞剧

《阿波罗》又译名为《阿波罗·木萨格特》或《文艺女神们的领袖阿波罗》。博尔姆编剧,剧中人物取自古希腊神话,于1928年首演,1947年修订。与《阿波罗》古典风格的舞蹈相一致,斯特拉文斯基在舞剧音乐创作上亦追求节制、清晰和静穆的"古典主义风格",乐队只采用弦乐以获得柔和的音响,音乐避免半音化,注重传统节奏模式,并且注重旋律在音乐中的地位。整个舞剧分为两场。

第一场(序),"阿波罗[①]的诞生"。阿波罗诞生并来到奥林匹斯山。一个慢速的八分音符的引子导出宽广、尊严的E大调主题。一个收束的乐句之后是快板的两位女神的舞蹈,音乐似二重奏。当两位女神领着阿波罗奔向奥林匹斯山时,宽广的主题在C大调上再次出现。

第二场,"阿波罗和缪斯"。以阿波罗的单人舞开始,伴以阿波罗的变奏曲。接着卡利俄珀(Calliope)、波吕许尼亚(Polyhymnia)和忒耳西科瑞(Terpsichore)[②]出现,她们与阿波罗的舞蹈描绘这三位女神被授职。在三个变奏曲中,三位女神依次跳起了舞蹈。卡利俄珀的变奏带有奇妙幻想的色彩,波吕许尼亚的变奏为快板,忒耳西科瑞的变奏是美妙的附点十六分音符的小快

---

① 阿波罗,太阳神,主神宙斯(Zeus)之子,是诸神中最美丽者。他是主管光明、青春、医药、音乐、诗歌、美术之神,是九位司文艺的女神(谬斯Muses)的领袖。

② 她们为九位司文艺的谬斯女神中的三位: 卡利俄珀,司叙事诗的女神;波吕许尼亚,司赞歌的女神;忒耳西科瑞,司歌舞的女神。

板。表现阿波罗舞蹈的是快板的变奏曲，弦乐队的全奏转为弦乐五重奏的短小插段。接着是阿波罗与忒耳西科瑞的双人舞，由加弱音器的弦乐队演奏出极富表现力的柔板音乐。尾声，阿波罗与三位女神一同起舞，阿波罗率领缪斯女神们奔向帕那萨斯山[①]，宽广的主题在D大调上再一次出现。

圣诗交响曲 (Symphony of Psalms)

1929年波士顿交响乐团的指挥库谢维茨基委托斯特拉文斯基为交响乐团建团50周年写一部交响曲。斯特拉文斯基筹划写一部宗教内容的作品，作品不仅要运用大量复调对位，并且合唱应与乐队占有同等重要的位置。斯特拉文斯基从拉丁文圣经中选择了一些段落作为合唱唱词，作品完成于1930年。

《圣诗交响曲》在乐器配置上有鲜明的特点。乐队中去掉了常规管弦乐队中的小提琴、中提琴和单簧管，增加了两架钢琴，音乐大部分依靠木管乐器演奏。这种乐队编制产生出来的冷漠坚实的音响烘托了作品的整体效果。作品并非以奏鸣曲式的交响套曲形式写成，“交响曲”一词在这里解释为“各种音响的组合”更为合适。

《圣诗交响曲》由三个不间断的乐章组成。

第一乐章，“祈祷”。唱词选自旧约《圣经》“诗篇”第三十九篇的第12、13节诗文：

耶和华啊，求你听我的祷告，
　留心听我的呼求；
我流泪，求你不要静默无声，
　因为我在你面前是客旅，
　是寄居的，像我列祖一般。
求你宽容我，
　使我在去而不返之先，
　可以力量复原！

第一乐章的音乐以几个坚实的撞击性音响的E小三和弦开始，双簧管和大管奏出一个由大三度和小三度构成的琶音音型。简短的器乐引子之后，女低音唱出徘徊于小二度音程的祈祷主题，它在整个作品中起重要作用。

第二乐章，“感恩”。唱词取自旧约《圣经》“诗篇”第四十篇的第1、2、3、

① 帕那萨斯山，位于希腊南部，希腊传说中的诗人之山，是阿波罗与文艺女神们的灵地。

节诗文:

我曾耐性等候耶和华,

他垂听我的呼求。

他从祸坑里、从淤泥中,

把我拉上来,

使我的脚立在磐石上,

使我脚步稳当。

他使我口唱新歌,

就是赞美我们神的话。

许多人必看见而惧怕,

并要依靠耶和华。

第二乐章为慢乐章,是合唱与乐队的二重赋格曲,亦称双主题赋格曲。乐队先演奏出第一赋格,第一双簧管在高音区吹奏出主题,随后第一长笛、第三长笛和第二双簧管依次进入,形成赋格的四个声部。乐队的呈示之后,女高音声部唱出合唱赋格主题。主题依次由女中音、男高音和男低音声部演唱;乐队则继续演奏着第一赋格主题。不久,音乐进入无伴奏合唱的密接和应段,具有16世纪的古风。尔后是乐队的密接和应段。乐章的结尾,合唱和乐队的两个赋格主题的要素结合在一起,以克制的手法获得音乐的高潮。

第三乐章,"赞美诗"。唱词选自"诗篇"第一百五十篇:

哈利路亚!

在神的圣所赞美他;

在他显能力的穹苍赞美他!

要因他大能的作为赞美他;

按着他极美的大德赞美他!

要用角声赞美他;

鼓瑟弹琴赞美他!

击鼓跳舞赞美他;

用丝弦的乐器和箫的声音赞美他!

用大响的钹赞美他;

用高声的钹赞美他!

凡有气息的,都要赞美耶和华!

哈利路亚!

这是整个作品最长最重要的一个乐章，音乐有强烈对比的戏剧性。开始的“哈利路亚”合唱处理得如同叹息一般，随后是一个慢板的、虔诚赞颂的合唱段落。末乐章的主体部分先是一个乐队的段落，音乐从光辉的C大调开始，强有力的不规则节奏和一些强烈的不协和音构成典型的斯特拉文斯基的音响。在强烈的乐队背景下，女高音声部以柔和的音调进入，曲调类似第一乐章开始的祈祷主题，只是小二度变为大二度。音乐的扩展突然被另一个“哈利路亚”乐句所打断。尾声里，连续四度进行的低音固定音型如教堂的钟声，合唱以徐缓的速度再次唱出赞颂的歌调，整个乐曲结束在一个纯洁明澈的C大三和弦上。

纸牌游戏 (A Card Game) 芭蕾舞剧

斯特拉文斯基1935年在美国访问演出时，埃德华·沃伯格和林肯·柯尔斯顿建议作曲家为新成立的美国芭蕾舞团创作一部芭蕾舞剧音乐，由乔治·巴兰钦设计舞蹈。该作品于1936年11月6日完成，1937年4月27日由美国芭蕾舞团于纽约首演。

斯特拉文斯基设计的舞剧情节大致如下：在每一次发牌时，由于王牌背信弃义的诡计，形势变得越来越复杂。王牌确信自己是无敌的，因为它有可以变为任何所希望的牌的能力。第一次发牌，一方败阵，虽然该方持有王牌，但是其他两方却有势均力敌的顺子。第二次发牌，王牌一方得胜，四个A轻取四个Q。第三次发牌，情况愈来愈紧张，这次是三个同花顺子之间的激战，王牌战胜了一个对手，它大摇大摆地走在黑桃顺子的最前面，然而最终以红桃A打头的同花顺子击败了王牌，结束了他的罪恶与欺诈。舞剧中舞蹈演员分别扮演主要牌。

舞剧的三个部分如下：

第一次发牌 (Deal Ⅰ)

序 (Introduction)

情节舞 (Pas d' action)

王牌的舞蹈 (Dance of the Joker)

圆舞曲——尾声 (Waltz——Coda)

第二次发牌 (Deal Ⅱ)

序 (Introduction)

进行曲(红桃和黑桃) (March [Hearts and Spades])

四个Q的四个独奏的变奏 (Four Solo Variations for the Four Queens)

四个Q(四人舞)的变奏和尾声(Variation of the Four Queens [pas de quatre] and Coda)

进行曲和合奏(March and Ensemble)

第三次发牌(Deal III)

序(Introduction)

圆舞曲——小步舞曲(Waltz——Minuet)

急板(黑桃与红桃的战斗) (Presto [Combat between Spades and Hearts])

终舞"红桃的凯旋"(Final Dance, [Triumph of the Hearts])

C调交响曲 (Symphony in C)

斯特拉文斯基的《C调交响曲》是受罗伯特·伍兹·布利斯夫人委托，为纪念芝加哥交响乐团成立50周年而作的，创作于1938至1940年间。作品以古典交响曲形式写成，包括四个乐章。第一乐章是音乐的戏剧性的呈示;第二乐章为抒情沉思的慢板;第三乐章充满了动态的活力;第四乐章是整个作品的概括和总结。前两乐章更多地带有海顿、贝多芬以及柴科夫斯基交响曲的风格因素，第三乐章则显露出斯特拉文斯基舞剧音乐的风格，第四乐章掺杂了作曲家对好莱坞的印象。

第一乐章，中板，奏鸣曲式。序奏音乐的两次起伏之后，在弦乐八分音符断音的背景下，双簧管在C大调上演奏出主部主题，它由不断强调四度音程的三音动机组成，节奏上与贝多芬《第五交响曲》的命运动机有相近之处。在经过句后，F大调副部主题由圆号演奏出来，它多少带有传统的抒情副部的痕迹。发展部以主部主题的动机为基础展开，弦乐与铜管乐器演奏出高涨的新主题之后，音乐进入再现部。

第二乐章，小广板，复协奏曲。乐队去掉了长号、大号、定音鼓、还减去了一支圆号一支小号。音乐分为A、B、A三个部分。田园抒情风格的旋律主要由双簧管与第一小提琴担任，偶尔加入长笛和单簧管。乐章中部，在时而是弦乐器，时而是小号的急促三十二分音符背景下，切分节奏的旋律始终处于不安的波动之中。

第三乐章，小快板，谐谑曲。音乐充满了丰富的韵律变化，显露出斯特拉

文斯基舞蹈组曲的一些特点。自由回旋曲形式的主题以第二乐章末尾的三个音为动机。乐章的最后是一个自由的赋格段，运用了倒影、逆行等复调手法。

第四乐章，从慢板的序奏与两支大管沉吟的对话开始。序奏之后，圆号、中提琴和大提琴演奏出末乐章苍劲有力的主题。接着，音乐回顾了第一乐章的主部主题。当两支大管又一次沉吟的对话后，末乐章的主题作为赋格段的主题再次出现。尾声，音乐转入圣咏般的慢板，木管乐器再次喃喃地吹奏出第一乐章的主导动机。

浪子的一生 (The Rake's Progress) 三幕歌剧

剧情取自英国18世纪画家兼雕刻家霍加思(Hogarth 1697—1764)的一组同名版画。奥登(Auden)和卡尔曼(Kallman)写作剧本，整部歌剧于1951年完成。

剧情梗概：英国青年汤姆·雷克威尔与乡村姑娘安妮订了婚，他一心寻找无需努力便可获得的财富与快乐。受魔鬼尼克·沙多的哄骗他离开安妮，被带往伦敦去接管他从未见过面的去逝的叔叔的遗产。伦敦的放荡生活很快就使他厌腻，沙多又怂恿他与变态地长着精美长胡子的土耳其女人巴巴结婚，又教他经营能使石块变成面包的机器。结果使雷克威尔身败名裂。沙多作为雷克威尔的仆人已一年零一天期满，午夜他领雷克威尔来到教堂墓地，显形为魔鬼，以感谢其借予灵魂。雷克威尔在与沙多决定自己以后命运的赌博中获胜，沙多沉入地狱，魔鬼的诅咒致使雷克威尔精神错乱。安妮在疯人院里找到了雷克威尔，他在安妮的宽恕之后死去。

《浪子的一生》不仅代表了斯特拉文斯基新古典主义创作的顶峰，而且也标志着这一风格时期的结束。具有现实道德寓意的题材内容，选用英语的剧词，说明斯特拉文斯基对于美国社会的认同。斯特拉文斯基计划把《浪子的一生》写成一部“意大利——莫扎特”风格的歌剧。歌剧在音乐结构上遵循了意大利歌剧的传统，编号的分曲包括咏叹调、重唱与合唱，穿插于其间的是宣叙调。歌剧的一些情节、人物的音乐处理与莫扎特的《唐璜》有一定的联系，但歌词和音乐语言与意大利传统歌剧并无直接联系。而且作为一个原籍俄罗斯的作曲家，他对英语的谱曲采用了一种更为灵活的韵律使之独具特色。

歌剧第一幕第一场为村舍院落，雷克威尔与安妮唱出一首田园风格的二重唱浪漫曲“森林青葱”，歌中赞美了自然、春天和爱情。当雷克威尔为了“遗

产"准备离乡背井时，在G音定音鼓滚奏的背景衬托下沙多向观众宣布，"浪子的历程开始了"。在第二场中，斯特拉文斯基以简洁而富有效果的器乐手法渲染了伦敦鄙俗放荡场所里的混乱喧嚷的气氛。第三场是典型意大利传统的歌唱性段落。被抛弃在家中的安妮在一段宣叙调中表示了对雷克威尔的挂念之后，唱出一段优美的咏叹调，祈求夜神和月神保佑他。随后的一段短小的宣叙调中，安妮决定离开父亲去伦敦寻找雷克威尔，最后在明亮的C大调上，安妮又唱出一首华丽的咏叹调表现出欢乐与激动的心情，演唱要求很高的技巧，音乐结束在一个持续的小字二组的C音上。第三幕第二场，教堂墓地，雷克威尔与沙多在纸牌中一赌命运时，是采用二重唱的形式表现的，音乐运用复调手法，沙多的魔力以节奏机械的固定音型象征。终场，伦敦的疯人院，雷克威尔在弥留中把自己当作爱神所恋的美少年阿多尼斯，把前来看望他的安妮当成维纳斯。安妮唱了一首朴素、温柔的摇篮曲，感人至深。整部歌剧以一个欢快热烈的尾声结束，尾声中演员们都摘去假发来到大幕前，一起向观众唱出这部寓言歌剧的道德含义。

(周耀群)

斯维里多夫
(SVIRIDOV, Georgy Vassilievich)

当代俄罗斯作曲家。1915年12月16日生于库尔斯克省法捷日城的邮政职员家庭。自幼受当地民歌熏陶。1929至1932年在库尔斯克音乐学校学习钢琴。1932至1936年在列宁格勒中央音乐专科学校米·尤金作曲班学习。1936至1941年在列宁格勒音乐学院先后师从彼·梁赞诺夫和德·肖斯塔科维奇学习作曲。1941至1944年在新西伯尼亚、1944至1956年在列宁格勒工作，自1956年起移居莫斯科。

除创作外，他积极参加社会活动，享有广泛声誉。1962至1974年任前苏联作曲家协会书记。1968至1973年任俄罗斯联邦作曲家协会第一书记。先后当选第七、八、九届俄罗斯联邦最高苏维埃代表。1970年获前苏联人民艺术家称号。1975年获社会主义劳动英雄称号。

斯维里多夫最突出的创作领域是声乐作品。他喜爱著名诗人的诗作，用各种声乐形式去表达这些诗作的意境。这些诗作往往以第一人称方式叙述，使人有亲身经历之感。作曲家抓住这一特点，用发自内心的亲切的音乐语言

加以描述，形成了自己独特的音乐风格。他的大量声乐作品的中心内容是表现祖国的形象，描写祖国的历史命运和人民的生活。代表作品有：声乐史诗《父辈的故乡》(1950，用伊萨阿克扬诗)，《纪念谢尔盖·叶赛宁的史诗》(1956，用叶赛宁诗)，《热情清唱剧》(1959，用马雅科夫斯基诗)，《库尔斯克之歌》(1964，用民间诗歌)，合唱协奏曲《普希金花环》(1979，用普希金诗)等。

他的器乐作品也极富诗情画意，和他的声乐作品风格十分统一。代表作品有：管弦乐《小三折画》(1964)，管弦乐组曲《时间，前进！》(1965)，音乐插图《暴风雪》(1974，根据普希金同名小说)。

斯维里多夫一方面忠实地继承了俄罗斯古典音乐和俄罗斯民间音乐的优良传统，另一方面又创造性地不露痕迹地借鉴了现代音乐技法，使他的创作既具有鲜明的民族风格又富于独特的个性。他的音乐充满了抒情性、史诗性和画面性，以形象突出、感情真挚、语言清晰而引人入胜。

纪念谢尔盖·叶赛宁的史诗 (Poem in Memory of Sergei Yesenin) 声乐套曲

作于1955年。作品的问世与前苏联俄罗斯诗人谢尔盖·叶赛宁诞辰60周年和逝世30周年有关。谢尔盖·叶赛宁(1895—1925)出生于农民家庭，生活在俄国社会动荡的年代，亲身经历了俄国的巨大历史变革，对祖国的命运，对故乡的今昔对比深有感触。他用自己的诗作抒发对祖国的热爱，歌颂十月革命使俄罗斯新生。作曲家斯维里多夫选取了叶赛宁在十月革命前后的十首诗，创作了这部大型声乐套曲。演出编制包括男高音独唱、混声合唱和大型交响乐队。

第一乐章，“啊，我荒凉的故乡”，g小调，原诗作于1914年，男高音独唱与男声合唱。在静悄悄的两下钟声之后，男高音以第一人称的口吻倾吐了诗人对旧俄农村，对自己故乡一片破败的景象的感慨。富有俄罗斯民歌韵味的曲调在乐队长时间的持续和弦衬托下，勾勒出一幅凄凉的画面。男声合唱的进入，尤其是与男高音的汇合，加上乐队合奏强烈和弦的烘托，构成高潮的时刻，达到了悲剧的顶点。最后男高音孤单感叹地唱道：“啊，再没有人在水塘边谈天道地。故乡的生活已经成为过去！”

第二乐章，“严冬在歌唱”，d小调，原诗作于1910年，混声合唱。直接与前乐章衔接。在紧张的乐队伴奏声中，豪放的男声合唱显示了俄罗斯冬季的威

严。当混声合唱唱出“风雪女王在庭院里铺开丝绒地毯，雪冻冰凉”时，形成第一次高潮。接着女高音声部和男高音声部先后以怜悯的心情叙述贪玩的小麻雀畏缩在窗户旁，冻得发抖，乐队伴奏中可以听到鸟的鸣叫声。接着混声合唱引出了乐队的高潮，描绘了一场暴风雪的降临。音乐平息后，女高音声部凄凉地唱出:“娇弱的小鸟睡着了，在狂风暴雪中，在冰冻的窗户旁。”接着，女低音声部唱道:“… 她们梦见了美丽明媚的春姑娘。”往下，在乐队和谐宁静的乐声背景下，混声合唱以长笛持续和弦结束，在乐队结尾处还听到一声鸟叫。

第三乐章，“在那荨麻丛生的地方”，f小调，原诗作于1915年，男高音独唱。乐队简短的引子显示了一种悲伤孤单的气氛。由衷的歌声叙述了诗人在旧俄遥远边疆的经历和感慨。他不堪忍睹“那荨麻丛生、枯枝交错的地方”的孤零零农舍与“带着手铐和脚镣的人群”，他为祖国的贫困而痛苦，为人民的命运而忧伤，他想象自己“也被带上了那条大路，脖子上套着绳索，心中怀着愁苦，但我有时会含笑挺起胸膛……”

第四乐章，“打麦子”，G大调，原诗作于1916年，混声合唱。紧接第三乐章，与其形成鲜明对照。明亮的大调、透明的配器、丰满的音响、齐唱与合唱织体的交替、民族风味的旋律、六拍子欢快的节奏，这一切综合在一起，生动地描写了农民热火朝天的劳动场面，充满明朗乐观的气氛。

第五乐章，“伊万·库帕拉之夜”，c小调，原诗作于1916年，混声合唱。“伊万·库帕拉”是古代俄罗斯多神教留传下来的农历节日，即夏至时的“圣约翰节”。乐队前奏描写了星星闪烁的宁静的夜景，女高音声部神秘柔和地唱道:“河对岸火光点点，燃烧的残枝枯苔正在熄灭。”接着混声四部合唱带着异常兴奋激动的心情响亮地高唱:“啊，库帕拉！ 库帕拉！”在合唱拖长音时，乐队也以一声轰鸣铺垫。上述一远一近，一弱一强的音响对比，略加变化地重复了一遍，展示了迷人的、空旷的夜景，表现“林中仙女在松树下哀泣，为春天的消逝哭声凄凄”。接着男高音在乐队轻声伴奏下描写了仙女们翩翩起舞的优美姿态。最后又是响亮的一声“库帕拉”的呼唤，音乐渐渐地消失。

第六乐章，“伊万·库帕拉之夜”(续)，升c小调，男高音独唱。紧接前面乐章，仍然是有星空的夜晚，男高音独唱以第一人称口吻叙述了诗人诞生的情景:“妈妈沿着森林走进花丛，突然一阵痉挛，啊，我唱着歌儿来到了世上，躺在香草的褥子中，朝霞将我裹成了彩虹”。起初独唱歌声宁静平和、节拍自由，当唱到孩子出生时增加了合唱，把情绪推到高潮，以同名大调结束。

第七乐章，“1919年……”，降e小调，选自作于1924年的长诗《长征之

歌》。乐队强烈不协和的音响渲染了战乱的气氛。合唱大声疾呼:"啊，紫色的丁香，蓝色的木栅，在这自己的家园，啊，谁都生活得不快活。"女声合唱在颤栗的低音背景下凄凉地唱道:"菜园空了，牛栏空了，牧草无人割，麦苗被踩，裸麦被毁，庄稼汉啊，你在哪里寻找安宁？"音乐充满强烈的悲剧色彩。

第八乐章，"农民小孩子"，E大调，选自1924年作的长诗《长征之歌》，混声合唱。紧接前乐章，形成鲜明对比。这里再现了一幅火红的革命场景；热烈欢庆的音乐生动地表现了农民群众与红军子弟兵亲密无间的关系，抒发了人民夺取政权后的欢畅豪情。乐章首尾欢快的歌舞描写了红军开进村庄，农民小孩子"光着脚丫跟着队伍跑，谁也拦不住他们"的情景。中段表现了农民群众热烈慰劳红军和庆贺建立苏维埃政权的欢畅心情。

第九乐章，"我是农村的最后一个诗人"，升g小调，原诗作于1919年，男高音独唱与混声合唱，再现三段体。第一段歌声孤独悲凉；表现诗人一时被悲观的情绪所笼罩，觉得自己是农民诗人，"在诗歌里是木板搭的小桥，普通又平凡"，他感到蜡烛已燃尽，自己最后的时辰快来临。中段多次离调，情绪波动，对机器代替人收割迷惑不解。再现段加进混声合唱，痛苦的哼唱作衬景，男高音更加悲痛地唱道:"这不是活人的，不是我们同类的手掌！我的诗歌在你的掌心里活不长久！……快了，快了，木制的时钟，将敲起我最后的十二点钟。"

末乐章，"苍穹是宏钟"，f小调，选自1918年写的长诗《圣水河的鸽子》，混声合唱。紧接着乐章，形成鲜明对比。钟声齐鸣，歌声嘹亮，诗人情绪豁然开朗，纵情高歌:

苍穹是宏钟，
月亮是钟锤。
我的母亲是祖国，
我，是布尔什维克。
为了宇宙间人类相亲相爱，
我高兴地倾听死亡之歌。
我用月亮敲击蓝天宏钟，
为死亡敲响震荡的钟声。
我将在青天之上，
倾听人类的佳音。

(黄晓和)

席曼诺夫斯基
(SZYMANOWSKI, Karol Maciej)

波兰作曲家。1882年生于乌克兰的一个衰落的贵族家庭。7岁时随父亲学习钢琴，1901年就读于华沙音乐学院学习作曲，师从波兰著名作曲家诺斯科夫斯基(Noskovski)。1905年席曼诺夫斯基与其他青年作曲家组成了"为创立既不有失于自己的民族传统，又不落后于发达的欧洲音乐的波兰新音乐而战斗"的"青年波兰派作曲家联盟。"在这个联盟中，唯有席曼诺夫斯基的作品，以其浓郁的民族特色和独具个性的音乐语言，至今享有广泛的影响。席曼诺夫斯基的一生，除自1926年短时期在华沙音乐学院任院长从事教育外，其他时间均致力于音乐创作。晚年因生活所迫，常赴欧洲各地演出。过度疲劳使他丧失了健康，于1937年在瑞士去世。

19世纪末至本世纪初，波兰出现了以浪漫主义和民族解放为理念，在文学、艺术等方面力求创新的"青年波兰派"。此派在乐坛上的代表人物就是被誉为现代波兰音乐之父的席曼诺夫斯基。

席曼诺夫斯基的音乐创作大致分为三个时期：即第一次世界大战前，1916年至1926年以及1926年至1937年。第一个时期为浪漫主义时期。这个时期的作品，主要受肖邦、斯克里亚宾的影响，同时亦含有德国新浪漫主义，特别是理查·斯特劳斯的风格痕迹。第二个时期为印象主义时期。此时席曼诺夫斯基常去国外旅行，广泛接触了以德彪西、拉威尔为代表的印象派作品，印象主义基本上决定了他这个时期的创作风格。第三个时期则是民族性时期。晚年时，席曼诺夫斯基转而对波兰民间音乐产生了浓厚兴趣。直接从民间音乐中汲取精华使他的创作获得了新的生命力，形成了一种更简洁、明晰、质朴的音乐风格，最终探索出一条发展现代波兰音乐的新途径，使他成为继肖邦之后载入波兰音乐史册的最重要的作曲家之一。

第二交响曲 (Symphony No.2) Op.19

席曼诺夫斯基在"青年波兰派作曲家联盟"里，起初强烈迷恋着德国新浪漫主义。自1906年他开始频繁去柏林、莱比锡等城市亲自接触德国音乐。这期间创作的作品表明，他已脱离以往与肖邦音乐传统的联系，深深地陷入德国新浪漫主义潮流中。正如他所说，"我好像发现了音乐的一种新的价值，感到

在创作中具有了一种过去从未有过的自由。"[1]《第二交响曲》是该时期创作上较为成熟和较有个性的作品，于1911年4月7日在华沙由菲特别尔格指挥首演。尽管作品有很高的艺术造诣，但由于含有浓厚的德国气息，华沙的反应冷淡。在维也纳、莱比锡的演出则获得巨大成功。

《第二交响曲》是一部思想感情严肃、富于内在热情、构思缜密、结构宏大的作品，它的基本音乐主题贯穿于各个乐章，抒情、秀美的性格经过漫长的、充满矛盾的发展过程，最后以严峻、壮丽的面貌在全曲的尾声中重现。这部交响曲采用了处理较为自由的套曲形式，共有三个乐章。第一乐章采用了快板的传统奏鸣曲形式，情感表现十分坦率，犹如新浪漫派的公开宣言。第二乐章是变奏曲式结构，主题与第一变奏相当于传统奏鸣套曲的慢乐章，而其他变奏则相当于具有不同舞曲性质的其他中间乐章，这些变奏从不同侧面反映了歌唱性主题。第六变奏被处理成进入第三乐章的引子。第三乐章是一首错综复杂的赋格曲，这是席曼诺夫斯基第一次充分发挥自己的复调技术。赋格中有五个主题，与其他乐章中的主题材料有着密切的联系，可以说在求得整个交响乐的统一发展中，复调技法在此起了很大的作用。在这部交响曲中，"特里斯坦式"的充满紧张力度的半音化和声、玛克斯·瑞格(Max.Reger)的复杂精细的复调语言、理查·斯特劳斯丰富浓密的配器风格被巧妙地综合发挥，形成了席曼诺夫斯基这个时期的交响乐风格。

第三交响曲"夜之歌" (Piesn oncy Symphonie No.3) Op.27

在席曼诺夫斯基第二个时期写的作品中，内容最深刻、艺术造诣最高的就是1916年写的《第三交响曲"夜之歌"》。这是一部供大型交响乐队、混声合唱队、男高音独唱演出的交响乐康塔塔。其中采用了中世纪波斯诗人贾拉卢特金·鲁米的诗《夜之歌》作为歌词，这部作品原定于1917年初在彼得格勒举行首演，因作曲家的病况和历史的变故，直到1921年11月24日才在伦敦首演。

席曼诺夫斯基在乌克兰度过了第一次世界大战，残酷的世界战争，剧烈的社会动荡，这一切对于他来说都是难以理解的。他被一种无法抗拒的灾难感所控制，思想陷入极度的惶惑、苦闷和痛苦之中，而音乐是他当时逃避现实生活的最理想的场所。以往他或回到古希腊世界，或回到阿拉伯东方，而今他

① 《人民音乐》1982年第10期第48页。

却到了中世纪的波斯，在《夜之歌》这首充满神秘主义思想的诗中找到了精神寄托。因此，席曼诺夫斯基曾声称这部交响曲纯粹是为自己写的，从未考虑过它能获得演出，这部作品的感情表现方式有着强烈的主观性。这个时期席曼诺夫斯基虽受印象派影响，但从美学思想和艺术观上更接近浪漫主义，即强调主观精神世界的表达。他的浪漫主义包含更多的以自我为中心的主观性、过度狂热的情感发泄和一定程度的神秘主义倾向。中世纪的神秘主义色彩，渗透在乐曲的每个部分，所运用的全部技法均直接服务于渲染和表现诗中的神秘气氛，可以说这部交响曲的思想本质更接近斯克里亚宾的哲学神秘主义，而不是印象主义。

在交响曲的戏剧性布局中，开始和结尾采用了声乐华彩式的镶嵌结构，而内部结构中则大多是一些精细的室内乐音响与整个乐队的浓厚层次、铜管强有力节奏之间形成的强烈对比。它的和声已完全超出大小调功能体系，旋律本身装饰性很强，异常庞大的管弦乐队使人联想到马勒的交响曲。那种极为细致的音响色彩，音乐语言极端复杂化的倾向，均在这部作品中表现得非常明显。

神话 (Mythes) 小提琴与钢琴套曲 Op.30

席曼诺夫斯基1910年至1914年侨居维也纳时，常去意大利旅行。意大利古代艺术和西西里岛的历史遗迹给他的深刻感受和印象，广泛接触印象派音乐给他的影响和启迪，激发他于1915年创作了这首具有印象主义风格的小提琴与钢琴套曲《神话》。在席曼诺夫斯基创作的十首小提琴曲中，除两部协奏曲外，唯该作品最著名。在这部作品中，作曲家以往采用的那种有强烈半音化倾向和富有紧张动力性的和声已基本不复存在，取而代之的是纯音响性的音高结构。三全音的音响造成了一种近似德彪西全音阶的效果，新颖的钢琴织体则使人联想到拉威尔钢琴曲中的某些音响。首场演出由杜汉斯基 (Kochanski)任独奏小提琴。

《神话》由附有标题的三首短小乐曲组成。第一首，"阿蕾杜沙之泉"(La Fontained' Aréthuse)。在西西里岛有一股名叫"阿蕾杜莎"的泉水，这清澈的泉水在地下与阿尔帕奥斯河相连。相传这泉水与河水的名字原是一对情侣的名字，山仙阿蕾杜莎被河神阿尔帕奥斯追求，逃至西西里岛化为泉水。河神追随到此，把爱情倾注阿蕾杜莎泉水之中。这首乐曲采用了三部曲式结构，在钢琴奏出如潺潺泉水般的音型中开始，小提琴在此背景上奏出优美的第一主

题。该主题经过发展逐渐引出第二主题，并以渐快渐强的节奏律动达到高潮。之后，在泉水般音型的烘托下再现了第一主题，直至乐曲结束。

第二首，“纳西斯”(Narcisse)。“纳西斯”是希腊神话中的一位英俊青年，他不为美丽仙女们的追求所动心，终日迷恋自己在水中的倒影，死后变成了一束水仙花。这首作品并不着眼于描述具体的故事情节，仅仅表现一种情绪和意境，乐曲的结构有三部性特点。呈示部中，在由钢琴演奏的、令人联想到平静水面的和声织体上，小提琴分别演奏了表现各异的三个主题。第一主题柔和而深情，第二主题冥想而沉思，第三主题则采用了多声织体。在中部，三个主题的发展顺序有所变化，被扩大结构的第三主题与第二主题前后调换。再现部完整有序地重现了这三个主题。

第三首，“仙女与牧神”(Dryades et Pan)。这首乐曲描写了森林仙女与吹奏排箫的牧神之间的故事。此曲在结构上亦采用了三部曲式，首先由小提琴奏出了描绘可怕森林的引子，随后分别呈示了表现仙女倩影的优美主题和夜幕中出没于森林中的牧神吹奏排箫的泛音式旋律。接着，如同一首夜歌的主题由钢琴和小提琴奏出。最后部分，仙女和牧神的主题重现，并以乐曲开始那妖气十足的森林音响终结全曲。

第一小提琴协奏曲 (Violin Concerto No.1) Op.35

在创作进入成熟的第二时期后，席曼诺夫斯基想了解世界乐坛发展动向的愿望更加强烈。越来越注意聆听来自法国的声音使他的某些作品不仅标题含有法国印象派的美学特征，而且在和声语言、声部织体、管弦色彩的使用等方面，亦更加接近印象派的风格。继小提琴与钢琴套曲《神话》之后，真正确立席曼诺夫斯基独特的印象主义小提琴风格的《第一小提琴协奏曲》便是这样一部作品。

《第一小提琴协奏曲》是席曼诺夫斯基于1916年根据波兰诗人米契尼斯基的诗《五月之歌》而创作的，是一部至今在音乐会上常被演奏且享有盛誉的作品。就其风格来讲，该作品同《神话》较相似，小提琴那抒情飘散的异国情调，管弦乐队那错综迷离的音响色彩，不仅有印象主义的风格，同时亦含独特的浪漫主义气质。正如他自己所说:“追求各种各样的音响、甚至试图返回到古老”。[1]席曼诺夫斯基非常厌恶客观主义这种20世纪一些作品中所宣扬的

① 《最新名曲解说全集》第10册第115页。

"超个性"美学观点，对他来说，没有什么能比主观主义、浪漫主义中那些强有力的第一人称的倾诉更合他心意了。从构成《第一小提琴协奏曲》内涵的那些激动人心的抒情曲调和富有戏剧性的音乐表现中，无疑可看出它与法国音乐有着某种不同。该作品写于1916年作曲家的故乡，1922年11月1日由欧吉米尼斯(Oziminінski)任独奏小提琴，梅纳斯基(Mtynarski)指挥华沙爱乐乐团在华沙首演。

这是一部放弃了传统的三个乐章而采用单乐章形式的协奏曲，全曲分为三部分。在第一部分中有两个主题，乐曲开始钢琴和管弦乐器以急板作动机式铺垫，小提琴奏出富有东方情调的第一主题。经过一连串快速的音符后，出现了充满哀愁的第二主题，并同展开动机的乐队部分相互对峙达到高潮，随后再现了乐曲开始的音响。在第二部分中有一个主题，经重复、变奏发展后，音乐再现了第一部分中的第二主题。在第三部分中，设了两个主题。第二部分中的主题和第一部分的第一主题也在此相继再现。在华彩乐段中，乐队辉煌地演奏了第二部分的主题而进入全曲高潮，独奏小提琴呼应这个主题后，平静地结束了全曲。

第二小提琴协奏曲 (Violin Concerto No.2) Op.61

步入晚年的席曼诺夫斯基，大部分时间是在波兰和瑞士那环境郁郁的山区疗养院度过的。养病期间令他最愉快的事，就是听波兰民歌或去当地扎科帕涅镇博物馆。这个博物馆是由一些爱好山区民间艺术的热心者创办的，馆内收藏了许多民间歌曲、舞蹈音乐、牧歌曲调和俏皮话。席曼诺夫斯基走进这个天地，顿时产生许多音乐构思。《第二小提琴协奏曲》便是从中获得灵感，并以民歌中的调式和音调为素材加以创造的作品之一。该作品写于1933年，距《第一小提琴协奏曲》有17年。两者间的不同在于，这首作品形式上更趋简单、明晰，风格上更具民族性，那简洁的旋律与清晰的和声，散发着山区民间音乐中单纯、质朴的气息。这部作品1933年10月6日由柯汉基斯任独奏小提琴，费特贝格指挥华沙爱乐乐团在华沙首演。

《第二小提琴协奏曲》是单乐章形式，以华彩为界分为两个部分。第一部分采用了较为自由的奏鸣曲式结构。在钢琴和低音提琴的平行五度音响和加弱音器的弦乐伴奏下，以单簧管吹奏半音化动机的叹息音调为引导，独奏小提琴奏出哀愁的主部主题。后经乐队与小提琴间不断地反复、变奏，出现伤感的副部主题。进入展开部后，主、副部主题作了充分的发展直至高潮，然后

插入了一个新的抒情曲调，该曲调逐渐转变为快板的连接部分并进入再现部。再现部中，乐队情绪饱满地演奏了主、副部主题，接着由定音鼓引出小提琴的华彩乐段，并再次回顾了主题。

第二部分采用了回旋曲式结构。在打击乐与弦乐的拨奏所表现的波兰民间舞蹈的节奏背景上，独奏小提琴奏出富有波兰民歌音调那种热情、豪放、粗犷特征的叠部主题。两个插部主题的结构较为短小，与叠部形成了鲜明的对比。当独奏小提琴以五度颤音再现了主部主题后，便进入全曲尾声。尾声再次回顾了第一部分主部主题和第二部分叠部主题，最后辉煌地结束全曲。

席曼诺夫斯基的创作走过了一个充满矛盾、艰辛曲折的探索道路。他不断地受到新兴起的形形色色音乐流派的影响，同时又不断地力求克服和扬弃它们，寻找他这一代波兰知识分子思想情感体验的音乐语言和个人风格。最后，他终于重新认识了肖邦的价值，找到了一条自己的道路，那就是回到自己民族的传统音乐，特别是民间音乐中去。从那里汲取滋养为自己的创作注入新的血液，在充分掌握和借鉴西欧当代音乐艺术最高成果的基础上，去创造崭新的现代波兰音乐。

(刘永平)

谭　盾
(TAN Dun)

中国作曲家。1957年8月生于湖南省长沙市。自幼酷爱音乐和文学，小学时已能演奏二胡、笛子及小提琴，中学时开始尝试作曲。1974年中学毕业后，到长沙市郊区参加农业劳动，深受湖南民间音乐和地方戏曲的影响。1976年以小提琴演奏员身份考入湖南省京剧团，担任京剧音乐伴奏。1977年投考中央音乐学院作曲系，1978—1983年在该院本科学习，先后师从作曲家黎英海、赵行道。1983年本科毕业后，继续在中央音乐学院攻读研究生，师从赵行道。1985年冬提前修毕研究生学业，获硕士学位。1986年春赴美国纽约哥伦比亚大学继续深造，1993年获哥伦比亚大学博士学位。

在中央音乐学院学习期间，谭盾创作了大量作品，形式多样，包括交响乐、协奏曲、室内乐、声乐、钢琴、民族器乐、舞剧音乐、电影音乐及合成器音乐。其中，一些作品在国内和国际作曲比赛中获奖。如交响曲《离骚》，1981年获全国第一届交响音乐创作评比鼓励奖；第一弦乐四重奏《风、雅、颂》，1983年在德累斯顿获国际威伯室内乐作曲比赛第二名。1982—1985年间，他曾三次在北京中央音乐学院礼堂举行个人作品音乐会。他的许多作品，因技法的探索性和风格的新颖而受到人们的关注。他的一系列创作实践活动，对80年代初、中期的中国专业音乐产生了一定的影响，某些方面的探索具有开拓的意义，如对民族器乐的传统结构、语言和组合形式的突破，电子合成器与昆曲的结合以及个人作品音乐会的举行等。在这些方面，对中国乐坛经历“文革”摧残后，在国家实行改革、开放政策的社会环境中成长起来的新一代作曲来说，他具有代表性。他的创作风格在1983—1985年间发生了较明显的转变。如果说他的《乐队序曲》、《钢琴协奏曲》和《两乐章交响曲》还更多带有借鉴欧洲晚期浪漫派和民族乐派乐风痕迹的话，那么，他1985年写作的《弦乐队慢板》、《乐队及三种固定音色的间奏》以及一整台民族器乐作品，则从质朴、率真、深入把握民族传统文化精神和当代人的情感出发，大胆摒除欧洲传统音乐创作模式的现成规范，探索音响组合的各种可能性，注重新音色的开掘，从而使作品的形式表现出作曲家的创作个性。他的这种创作风格，在1986年赴美后所作的《戏韵》(1986)、《土迹》(1988)、《距离》(1989)、《声音的形式》(1990)、《风迹》(1990)、《九

歌》(1991)、《死与火》(1992)、《鬼戏》(1995)等作品中得到继续发展。

近年来，他的作品在中国、美国、英国、法国、匈牙利、日本、新西兰、德国、荷兰、芬兰、奥地利等地频频演奏，1988年2月7日在纽约林肯艺术中心举行了他的个人作品音乐会。其作品《道极》、《土迹》、《九歌》在国际作曲比赛及音乐活动中获奖。他是目前在国际乐坛上最活跃和最具影响力的中国作曲家之一。

第一弦乐四重奏“风、雅、颂”

国际威伯室内乐作曲比赛组委会于1982年向各国作曲家发出通知，征集作品参赛。与国际音乐赛事曾一度隔绝的中国音乐家们——首先是音乐学院的师生便开始活跃起来，这部作品即为应征之作，完成于1982年。当时谭盾在中央音乐学院作曲系五年级学习，25岁。1983年5月27日，比赛在德累斯顿布洛克大厦音乐厅举行，作品现场演奏(首演)，获第二名。

这部包括三个乐章的弦乐四重奏，作品标题借用《诗经》(中国最早的一部诗歌总集)三大组成部分风、雅、颂的名称，不同乐章又以相应部分的名称分别冠之。第一乐章，“风”。遵循奏鸣曲式的结构原则，引子(第1—28小节)主题由中提琴独奏陈述，散板，节奏自由。主题的原型是一首叙述盘古开天辟地的瑶族民歌。谭盾曾去过广西大瑶山区采风，在金秀县花兰瑶族聚居区采集到这首歌谣。他抓住民歌中特性的减五度音程，利用弦乐非颤指演奏和颤指演奏的不同音质，加上滑音装饰，使音乐再现出古老的民间歌谣风味。呈示部的主部主题(第29小节开始)由两个乐句组成，慢起而逐渐加快，突出旋律中小七度的下行大跳。接下来是两个音为一组连续四度和八度的跳进，到达高点音g^2后，上下环绕g^2音反复强调，显示出奋发向上、执著追求的性格。经过连接部(第63—84小节)的过渡，引出优美如歌、气息悠长的副部主题(第85小节起)，这是整首乐曲中最富歌唱性的抒情段落。第118—162小节是展开部，呈示部两主题在这里交织发展。再现部(第162小节开始)只出现了主部材料，省略了副部。副部主题则与引子材料叠置在一起，构成了本乐章的尾声(第194小节起)。

第二乐章，“雅”。这是用带再现的三部曲式写成的抒情慢板。第一部分主题(第9小节起)用十二音序列作成，揉进古琴曲《梅花三弄》和《幽兰》的音调，突出邻近音级的纯五度音程关系和中国民间器乐曲同音反复时由慢渐快的节奏特点。第二部分主题(第25小节起)完整引用《梅花三弄》的引子材料，其首部音调与第一主题首部相似。因此，在两个音乐段落之间，并不强调对比关系，它们是同一材料的引申与发展。第三部分是第一部分的再现。在尾声(第

89小节起)中,《梅花三弄》的基本主题用小提琴泛音演奏,下方衬以加弱音器的大提琴,音色幽雅,近似"琴箫"吟咏。作曲家选用两首古琴曲的材料,意将梅花、兰草高洁的品性寓于本乐章的音乐中,以突出一个"雅"字。

第三乐章,"颂"。用变奏手法写成,快板。主题(第1—15小节)音调综合了前两乐章的部分音乐材料,突出减五度音程、使之与第一乐章呼应。这一主题节奏跳动、充满活力。主题呈示之后接以四次变奏,多侧面揭示了主题发展的各种可能性。第四次变奏后,插有十多小节的一个过渡段落(第96—110小节),然后是变奏五——变奏九,这是全曲最活跃的部位。作曲家把第一乐章主部主题的核心材料加了进来,与第三乐章主题交织在一起进行变奏。其中第一乐章主部主题的下行小七度大跳在第六变奏中转位为上行大二度,激情澎湃,形成全曲的高潮。然后。节奏拉宽、速度减慢,引入结尾部(第195小节起)。第一、二小提琴柔美地重现第一乐章副部主题,音乐趋向平和。突然,作曲家以Allegro vivace的速度,使第三乐章动力性的音乐再起,掀起最后一阵波澜,最后以渐宽广的音乐作为全曲的结束。

这部作品在作曲技法的创新以及将欧洲艺术形式与中国民族传统文化相结合方面,作了许多努力。如"主导音程"的个性化布局,作曲家从音调的民族特点出发,选取减五度、纯五度、小七度三种音程,分别在不同乐章中贯穿使用,突出不同乐章音乐材料的特点。在主题塑造上,对原始民歌所作的器乐化展开,以及将古琴音调揉进十二音序列之中。在结构上,把古琴曲散起、入调、入慢、复起、尾声等结构形式融贯于欧洲奏鸣曲式、三部曲式和变奏曲式之中。在和声上,打破欧洲传统和声以三度叠置为主的和弦结构形式,突出旋律线条在多声织体中的地位,化横为纵,把旋律因素纵合为和声音响;或以某些特殊的民族乐器音响为模拟依据,寻求相应的音响组合。在演奏方法上,将古琴指法中的吟、揉、绰、注,琵琶中的滚、拂、划、扫,二胡、板胡中的滑指等特殊的演奏法移植到弦乐四重奏中,丰富了四重奏的音色,使作品具有东方音乐的神韵。

拉弦乐组曲

作于1985年3—4月。同年4月22日,中国音协创作委员会和中央音乐学院在中央音乐学院礼堂联合举办"追求与探索"音乐创作活动第一期——谭盾民乐作品专场,由中央音乐学院民乐系和实验民乐团首演了这部作品,王甫建指挥。

作品专为中国传统拉弦乐器而作,乐队编制如下:板胡2、高胡6、二

胡(Ⅰ)6，二胡(Ⅱ)6，中胡4，低胡2，贝司低胡2，共28位"胡琴家族"演奏者(打击乐器未计入)。对于如此庞大的"胡琴群体"，作曲家显得驾驭自如，这与他自幼熟悉民族乐器，长期受到民族音乐浸染有极大的关系。

这部无标题的拉弦乐组曲包括三个乐章。第一乐章，宽广的行板，由两个段落组成。A段(第1—24小节)开始的三小节是一个引句，12把二胡齐奏出民族风格浓郁、旋律线条棱角分明的主题(B段主题的先现)，接以颤弓分奏的密集小二度音丛和全乐队(除板胡外)由低音区向各自的极高音区远距离滑奏，引出A段的主体。在A段中，作曲家把带有主题意义的材料交给板胡，在极高音区作无限反复，或动机分裂，音量极弱，隐隐约约，只起背景的作用；而活跃于听众面前的是各种乐器用非常规奏法造成的嘈杂音响，如密集的低音小二度音束、中高音区二度音块的密集颤音、旋律片断的突现等，喧闹而纷繁。B段(第24小节—结束)音乐温馨、优美，由高胡完整奏出的主题(引子已作预示)极富歌唱性，充分发挥了拉弦乐器的抒情性能。除贝司低胡外，板胡、高胡、二胡、中胡和低胡在各自最好的音区自由自在地唱着闲适、优美的民间小调，前差后错、此起彼伏，形成缜密的五声部复调的多层组合，连绵的旋律线条之间有着良好的声部关系，摒除了哪怕是一丁点的不协和音响，与吵嚷的A段形成鲜明的对照。当这段音乐渐慢、渐弱收束后，由贝司低胡牵头，从低至高用拨弦交接一个五声音阶式的旋律短句，然后干净地以G—D三重纯五度的拨奏终止。

第二乐章，柔板，也由两个部分构成。A段(第1—21小节)的多声织体明显地分成三个层次：背景Ⅰ是二胡、高胡、板胡在极高音区用连弓奏法固定反复一个十六分音符的主题乐句(即第一乐章A段主题的核心)，三组乐器以极弱的音量依次先后进入，形成一个"无穷动"的固定背景。背景Ⅱ是低胡(后加入贝司低胡)的长持续音，用泛音演奏。中景是中胡内弦的长空弦音，采用不同的运弓方法，这个空弦音由平和转粗糙，直到沙哑。近景是二胡用同指滑奏一个时值平均的五声音调，级进上行，然后下行，循环往复，再用平行声部加以衬托，音乐平稳而略显拘束。随着高音弦乐组一句从高至低的下行远距离滑奏，织体层次发生变动，背景Ⅰ的"无穷动"主题换给二胡(Ⅱ)与中胡的高音区，将连弓改用弓尖触弦的细分弓，好似一群嬉戏的飞雀在叽叽喳喳。原来的近景因素交给了板胡、高胡和二胡(Ⅰ)，同指滑奏、循环往复的旋律短句加强了歌唱性，在固执的反复中不断增长音量，由极弱到极强。然后，去掉背景，中、低胡奏出一个大跳的、具有民间音乐韵味的新因素，与高音弦乐不断反复的固

定主题形成对比式二声部,奏奏停停,错落有致。这一乐章B段(第22—37小节)的音乐织体也分为若干层次,两把独奏高胡在g^2—g^3一个八度内作上下交叉滑奏,细微的音线在上方飘浮游动,最下方是低音单纯的长持续音。夹在其间的是同指滑奏的独奏二胡与不揉弦的中胡构成的二声部复调,二胡曲调时断时续。其余二胡用手指弹奏蛇皮,不紧不慢地重复固定节奏。这些因素的重合,造成静谧、安详的美妙意境。

第三乐章,急板,省略再现的单三部曲式。A段(第1—22小节)率先由二胡群快速齐奏曾在前两个乐章隐现的音乐主题,连续的十六分音符使这一流畅的五声性旋律不停顿地流淌。然后,板胡、高胡一齐加入,汇聚成具有冲击力量的强大音流,经过一次反复后,改为弱奏。然后,接以连续两次超乎寻常的下行大跳,音流被截断了,余下惯性的浪花(主题动机的分解、交接),低音弦乐拨奏空弦,引入B段(第22—50小节)。这是一个生动的歌唱性段落,速度由presto(急板)撤到Allegretto(小快板)。中胡轻快地奏出具有北方民间鼓书说唱风格的主题;二胡群以复调手法展开对比声部,板胡随后在高两个八度的位置重复中胡主题,巧妙地与二胡声部形成纵横可动对位的组合关系,加上八度齐奏的低音拨奏旋律,共同构成了一段完整的三声部复调。然后,板胡、高胡、二胡、中胡在三个不同的调高上同节奏齐奏原二胡群展示的主题,这种大二度和四、五度平行叠加所产生的音响,与民间器乐合奏的衬腔音乐相近。这段音乐的延续,直接引入第三段(第51—61小节),十六分音符的急板主题省略再现,音乐再度奔腾起来。最后,在主题乐句齐奏的延长音上,一个全乐队的上滑音,幽默地结束了全曲。

为中国传统拉弦乐队谱曲的艺术形式,过去很少有人问津。在这部作品中,作曲家将20世纪现代音乐的一些表现技法,与民族音乐传统(音调、音色、演奏法及韵律等)相结合,大大拓宽了民族拉弦乐器的表现空间。整部作品笔法精练、色彩丰富,是80年代中期中国民族器乐创作的重要收获。

乐队与三种固定音色的间奏

作于1985年9月1日至8日。同年11月3日在北京中央音乐学院礼堂举行的"谭盾交响作品音乐会"上首演,中央乐团演奏,邵恩指挥。三种固定音色——人声、低音单簧管、低音大管首演时分别由王立夫、朱小秋、刘畅担任。

乐队编制除独唱的人声(男低音)和独奏的低音单簧管、低音大管外,木管组有短笛1、长笛2、双簧管1、单簧管1、大管1;铜管组有圆号2、小号1、长号2,加

上钢琴、竖琴、钟琴和五部弦乐，打击乐组被大大扩充了，加进许多中国打击乐器，如大锣、小锣、京锣、川锣、大鼓、排鼓、大小木鱼、同时有5人演奏的梆子和10组碰铃等。

这部演奏时间约17分钟的作品，结构十分独特。它由不带词意的人声清唱开头，低音区用正常的真声，高音区换为假声，无严格固定的音高。乐谱上仅标明音区的大致起点、音波的升降图像和国际音标。清唱完后，由钟琴和一连串的碰铃声引入乐曲的主体部分。这长大的主体部分由于音乐材料的不重复性，很难找到其内部结构划分的准确依据。但是，作曲家基于"音色间奏"的创作构思，明显地把三种固定音色放在"主奏"的位置，每次都让它们分别"亮相"，然后插入乐队，形成"间奏"。从这个角度看，便可以把这似乎是一气呵成的主体部分大致分为七个不同的发展段落。第一段(第3—12小节)，低音大管在碰铃、钟琴的背景上徐缓陈述，游动的减五度音调使调性十分模糊，但又并非严格的十二音。低音单簧管继之其后，依然是缓慢、自由的，背景稀薄。第二段(第13—19小节)插入彼此交接的木管和加弱音器的小号、长号，再由弦乐群的滑音、颤音，加上手臂压键的钢琴轰鸣和圆号、长号、梆子、排鼓的"助威"，引出人声，依旧是无词的咏唱和压低声音的喃喃自语。第三段(第20—40小节)，乐队突然"发作"，仿佛是对前段人声独白时沉静气氛的回答。余下极弱的弦乐长音，听任6对碰铃叩出晶莹的声响。然后，低音单簧管二度亮相，节奏自由，演奏者利用气息的控制吹出无确定音律的吟诵调，大小木鱼填补了它换句时的空档。低音大管加入进来，起初与自己的伙伴(低音单簧管)节奏错落，像是一对老年人的二重唱。然后，音乐只剩下低音大管的绵延，它的背景是虚幻的弦乐泛音和打开琴盖拨奏的钢琴音响。第四段(第41—42小节)较短，在小提琴泛音和6对碰铃轻击的余音环绕下，人声第三次出现。在这里，我们可以发现作为三种固定音色之一的人声与中国戏曲唱、念声调的某种联系。第五段(第43—69小节)和第六段(第70—85小节)仍分别以两件低音木管的交织和人声的无词吟唱为中心，所不同的是乐队织体变化更多，打击乐也更加活跃，低音单簧管和低音大管的"独奏"、"二重奏"变成了节奏相同的八度齐奏或平行叠加，人声长气息的演唱缩成短促的呼唤。乐队全奏，音响达到高潮。第七段(第86—109小节)低音大管含有三全音的核心音调再现，这一音调与作曲家在《第一弦乐四重奏(风、雅、颂)》曲首处中提琴演奏的引子主题的开头乐句相似(减五度上行跳进，在高音处延长后，回落小二度)，其原型为广西瑶族的一首古老歌谣，由低音大管奏出，更显深沉。低音单簧管稍后加入，与低音大

管形成简短的对应后隐去，余下低音大管继续它朦胧的弱奏。在这空旷的背景上，阻塞音的圆号、高音区的双簧管、加弱音器的小号和长号此起彼落地奏出呼唤般的音调(音量极弱)。这几件吹管乐器都尽可能地加大单个音高波动的幅度，以获取特殊的效果。这一段落结束后，音乐进入尾声。双簧管高音的呼唤和圆号阻塞音仿佛在浩渺的夜空飘游，梆子、木鱼和碰铃群在乐队的不同方位发出轻响，像是旷野中闪亮的磷光。乐曲开头的人声清唱在这里完整再现，首尾对称，遥相呼应，全曲结束。

这部无标题乐队间奏曲，由于音乐语言、结构和演出形式的独特，很难用文字解说其内涵，加上作曲家对作品的创作意图未加注释，因此，欣赏者的听觉感受便是对作品最可靠、也是最权威的认识。不过，从作曲家对三种音色的选择、从音调的特征和乐队的音响造型等方面看来，其深远、神秘、质朴、粗野的一面与未受现代文明浸染的大自然以及人类率真的天性相联系，也与某些民间习俗，如祭祀祖先、祈拜天地、超度亡灵、化纸招魂等相关。作曲家幼年和青少年时期在故楚大地的生活经历以及其后深入原始山林少数民族地区进行采风活动的体验，为作品的创作提供了艺术想象的基础。

在艺术表现方面，作曲家摒除了欧洲古典音乐翻版的既成模式，以自己对民族传统文化精神的把握和对民间艺术质朴风格的崇拜为出发点，不拘一格地寻找相应的音乐语言和形式。可以说，从这部作品起，谭盾完成了自己创作风格的转变。与其说他在艺术表现上追求"新、奇、怪、异"，不如说他在文化精神上找到了自己的根——立足于深厚的民族文化传统，回到民间生活的自然。

这部作品公演后，人们对作品的评说不尽一致，这并未影响作曲家在艺术上的个性化追求。1986年他到美国后，将此作改名《道极》，是谭盾作品中上演率最高的作品之一。

(王安国)

切列普宁
(齐尔品 TCHEREPNIN Alexander)

俄国作曲家、指挥家、钢琴家。著名指挥家、作曲家尼古拉·切列普宁(Nicholas Tcherepnin)的儿子。1899年1月21日生于圣彼得堡。早年从母亲那里开始学习钢琴，14岁时写过一部歌剧、一部舞剧和许多钢琴曲，其中有的曾在

1913年圣·彼得堡举行的一场音乐会上演出。几个月后他进入圣彼得堡音乐学院，随索科罗夫(Sokolov)学习和声，从科比利安斯基(Kobiliansky)学习钢琴。1918年到梯比利斯，他父亲在那里的音乐学院任院长。他继续向斯苔潘诺娃学习钢琴，向哈特曼(Hartman)学习对位，同时参加各种音乐活动。1921年到巴黎，进入巴黎音乐学院学习，师从维达尔(Vidal,作曲)和菲立浦(Isidor Philipp,钢琴)。1922年他在伦敦举行了演奏自己作品的钢琴独奏会，获得巨大成功。1923至1934年间他以芭蕾舞剧《阿旃陀的壁画》(Ajanta's Frescoes)确立了自己作为作曲家的地位。1934年，他作为作曲家，钢琴家在世界巡回演出。1934至1937年，他把巡回演出扩展到东方。为提高和推动东方年轻作曲家的创作，他献身于教学、出版活动，提倡用东方(特别是中国)的素材进行创作，在上海发起征集中国风格钢琴曲的活动。上海国立音专的学生贺绿汀的《牧童短笛》获一等奖。1939年他与中国钢琴家李献敏结婚，1958年成为美国公民，1949—1964年在芝加哥的德保罗(De Paul)大学的音乐学校任教。1967年5月，齐尔品到前苏联演出他的作品，这是他近半个世纪中回祖国的第一次访问。1977年9月29日在巴黎逝世。

在他的许多作品中常使用九声音阶，这种音阶是他自己设计的，包括一个半音，一个全音、一个半音及它们的三次重复，特别具有讽刺效果，适于表现一种痛苦的感情和描写奇异怪诞的情景。他还运用一种被叫做"对间"(interpoint)的复调手法，创造了一种新的对位形式。他的音乐语言来自多种民间文化，东方音乐的影响在他的《第四钢琴协奏曲》(幻想曲)、《中国音阶钢琴练习曲》，《失传的笛》(乐队和朗诵者)和歌剧《农夫与仙女》中显露出来。尽管他未受序列主义和爵士音乐的影响，但在他为BBC所写的广播剧音乐中却融进了电子音乐因素。

E大调第一交响曲 (Symphony No.1) Op.42

第一乐章，庄严的，有力的快板；第二乐章，急板；第三乐章，行板；第四乐章，小快板。

这部交响曲是作曲家1927年在美国作短暂访问期间写作的，当时他居住在长岛。交响曲1927年10月29日在巴黎的科隆音乐厅首演，皮埃涅指挥(Gabriel Pierné)。

这里使用的九声音阶是：E、F、G、#G、A、B、C、#C、#D。第一乐章可以被认为是奏鸣曲式，但作曲家补充道："简短的呈示部，全新的再现部和多段落组

成的展开部离古典形式相距甚远。"主部主题(只有3小节长)由圆号奏出。在第4小节中，速度变成坚定的快板，由弦乐演奏副部主题。作曲家解释"它不同程度地扩充和展开，直到整个乐队加入多声部的复调——木管和弦乐采用平行的"对间"手法。小号奏出延长的主题，圆号在节奏上引进主题，下面的低声部给整个乐队提供了一个节奏运动的基础。展开部首先是两个主题的交替出现，然后相互对照，以蟹形模仿的形式进入第二次展开。当呈示部作简短重复之后，一个具有切分音特征的部分出现，由此进行到平静的结尾。

第二乐章是一首带有三声中部的谐谑曲，与众不同的是仅仅使用了打击乐器。后面紧接着的是一个以三个主题为基础的慢乐章。"第一主题由小号奏出，圆号与它形成'对间'。第二主题是由单簧管、定音鼓与之'对间'。弦乐用弓在靠近琴马的位置演奏震音。随后，以这两个主题的复调展开，作为向第三主题的连接过渡。第三主题由独奏小提琴演奏，一个低音提琴与之'对间'。然后，这些材料作进一步的展开。结尾处，三个主题加入了一个六个声部无伴奏的'对间'结构。"

第四乐章按作曲家本人的说法是一首回旋曲。开始的主题由弦乐奏出，第二个乐思由铜管开始，再由弦乐继续。第一个乐思经过变形，进入到最后的、充满生气的结束部。

(刘红柱)

团伊玖磨
(汉: Tuan Yijiumo; 日: Dan Ikuma)

日本作曲家。1924年4月7日生于东京。1945年毕业于东京音乐学校作曲系。先后师从于下総皖一、桥本国彦、诸井三郎。1950年，《A调交响曲》获日本广播协会成立25周年管弦乐应征作品特等奖。翌年完成的歌剧《夕鹤》，成为日本歌剧的代表作，在海内外演出已逾560场。1953年与芥川也寸志、黛敏郎组成作曲社团"三人会"，扩大了社会影响。1973年任日本艺术院第二部(音乐、戏剧、舞蹈部)会员。用多种体裁写下出色的作品。如在日本家喻户晓的儿童歌曲《小象》和独唱歌曲《花丛中的街头上》，合唱曲《西海赞歌》，《第三交响曲》，交响组曲《阿拉伯纪行》、歌剧《光鲜》等。其音乐语言平易近人，表现力丰富。1964年在东京举行的奥运会开幕式上演奏了他创作的《开会序乐》与《庆典进行曲》。任日中文化交流协会代表理事，

积极从事日中文化交流活动。

夕鹤 (The Twilight Heron) 独幕歌剧

以木下顺二的同名剧本作为脚本，1950年前后开始起稿。定稿后，于1952年1月30日在大阪朝日会馆首演。1956年10月8日完成修订稿，于1957年6月27日在音乐节上公演。1979年5月在我国北京、上海各地公演时，由作曲家本人指挥。至1989年末，在海内外上演的次数已多达552场。其中海外公演次数在50场以上。初演后即获得每日新闻音乐奖、山田耕筰音乐奖、伊庭孝歌剧奖，堪称为日本最有代表性的国民歌剧。歌剧总谱已有多种版本，最新版本"定稿本"为声乐总谱(钢琴伴奏)，是依据Boosey & Hawkes乐谱出版社出版的管弦乐总谱改编而成的，由日本全音乐谱出版社于1990年1月25日发行。

以《鹤妻报恩》的民间传说为基本内容的歌剧表现了纯朴的美。女主角阿通(女高音)是真善美的化身。由"爱"的主题编织的阿通的几首咏叹调情真意深，令人神往，现已成为日本声乐比赛的曲目。男主角与平(男高音)与奸商老运(男中音)、老惣(男低音)的唱段也都有各自的性格特点。用日本民间儿歌《蹲下来》谱写的童声合唱在歌剧开始与结束时出现，为本剧增添了民间色彩与风俗性特征。器乐段落扣人心弦，例如表现一心向往到京城的与平的固定动机，随着剧情的展开，变化其体裁特征，逐渐成为葬礼进行曲般的样式。有时从器乐段落中还能听到"命运动机"或"荒山之夜"的片断;尤其是阿通编织千羽锦时的间奏曲，更是有声有色，表情真切而使人久久难以忘怀。

丝绸之路 (a dance suite for orchestra "The Silken Road") 管弦乐组曲

作于1954年。1955年春由作曲家亲自指挥东京交响乐团首演，全曲演奏约25分钟。据早年所作《舞蹈组曲》改编而成，是作者早期代表作之一。

多种调式色彩和不同体裁特点的运用使具有异国风味的各乐章相映成趣，增强了嬉游曲的组曲型特点。造型性因素的适当应用使乐曲的风俗性特点突出，且有了雅俗共赏的性格。第一乐章，"随想风格的前奏曲"，热情的快板，回旋曲式。主要主题用五声性音调。第二乐章，"牧歌"，徐缓的行板，复三部曲式。音乐的民族色彩鲜明。第三乐章，"舞蹈"，快板，复三部曲式。音调具有西亚音乐的风味。第四乐章，"行进"，全曲的高潮，复三部曲式。突出增四度的主题音调，增强了音乐的风俗性特点。

光鲜 (Hikarigoke) 两幕歌剧

作于1972年。同年4月27日首次演出时由森正指挥、浅利庆太导演。日本著名文学家武田泰淳(1912—1976)的原作由旅行记风格的散文与供阅读的剧本合成。脚本由团伊玖磨将原作剪裁编辑而成。内容以1944年末战争时期海上遭难的船员在知床半岛麻考斯洞窟中饥寒交迫时吃人肉的情节，表现身临极限状态的人与生死的对峙。

第一幕的场景为洞窟，出场人物只有船长(男中音)以及西川少年(男高音)、八藏(男低音)、五助(男中音)三名船员。第二幕以战后的审判场面为背景。声乐部分以宣叙调贯穿始终，音乐上主要用乐队富有交响性与戏剧性的效果支撑全剧。

(罗传开)

瓦　雷　兹
(VARESE, Edgard)

美籍法国作曲家。1883年12月22日生于巴黎，1965年11月6日卒于纽约。童年在巴黎和勃艮第度过，1893年迁居意大利的都灵。1900年他开始在博尔佐尼那里学音乐。1903年独自前往巴黎，在第二年进入圣歌学校，师从鲁塞尔(Roussel)、丹第和博德斯(Bordes)。1905年又进入巴黎音乐学院维多尔(Widor)作曲班学习。

1907年瓦雷兹来到柏林，结识了许多著名音乐家，其中有布索尼和理查·斯特劳斯。剧作家霍夫曼斯塔尔为他撰写了歌剧脚本《俄狄浦斯与斯芬克斯》。他曾听过勋伯格《月迷彼埃罗》的演出，自己的交响诗《Bourgogne》在1910年得到上演的机会。

1915年12月瓦雷兹移居美国，1年以后作为指挥家登台。他与萨尔泽多(C·Salzédo)在1921年创立了"国际作曲家协会"，组织上演了勋伯格、斯特拉文斯基、贝尔格、韦伯恩、拉格尔斯以及考埃尔等人的室内乐作品，瓦雷兹自己的《奉献》、《双棱体》、《八棱体》、《积分》也举行了首演。

1928年瓦雷兹回到巴黎。对歌剧创作进行的尝试没有获得成功，但他与从1913年就结识的伯特兰一起进行的电子乐器研究，却产生了《赤道仪》这部电子音乐作品。之后，他为了建立一个理想的电子音乐研究中心四处寻求赞助，但均被拒绝，这使他陷入苦恼。1937年在美国的圣菲"阿苏那美术学校"，1948年在哥伦比亚大学从事教学工作，并组织了"纽约大合唱团"演出文艺复兴和巴罗克时期的作品。

1953年一位隐没了姓名的音乐爱好者赠送给瓦雷兹一架录音机，这使他得以实行多年以来的计划。他为《沙漠》这部作品搜集音响片断，制成了其中的录音部分(器乐演奏部分早在1950年就开始写作)。1954年《沙漠》在巴黎上演，并在电台以立体声播出。1957年他又在艾恩德霍芬的"菲利浦工作室"里进行全部采用录音带的《电子音诗》的创作。

瓦雷兹在生前的最后几年中，获得了多项荣誉和奖励，被选进国家艺术与文学家协会、瑞典皇家学会。他的作品频繁上演、录音和出版。

在瓦雷兹看来，音乐是一门艺术科学，是数学的边缘学科。他曾说，音乐家应该和机械、电子科学家们携起手来，共同探讨新的音乐表现手段。他是电

子音乐的开拓者，但同时又自认为与佩罗廷(Pérotin)、马叟(Machaut)、许茨(Schütz)等早期音乐家在观念上更为接近。在同时代的人中，他受德彪西、斯特拉文斯基和勋伯格的影响较深。

在瓦雷兹的作品中，最典型的手法是将各种不同的音响“流”叠置起来，它们在音高、音程、音域、节奏、音色、发展手法、变化的频率等方面形成鲜明的对比。他将“噪音”引进了音乐的范畴，并且运用了微分音技术，这些做法大大扩展了音乐的表现潜力。

阿美利加 (Amériques) 管弦乐

完成于1921年。1926年4月9日由斯托考夫斯基指挥，在费城音乐学院首演。1927年的修订版由波利特(Poulet)指挥，于1929年3月30日在巴黎上演。1973年周文中再次给予修订。

瓦雷兹本人曾解释说，这部作品的标题象征着发现与开拓——在大地上，在天空中，在人们的思想领域里寻找新的世界。

与瓦雷兹的另一部早期作品《奉献》(Offrandes)一样，《阿美利加》也表现出德彪西对他的影响，尤其是作品中竖琴和弦乐的写法、中音长笛的独奏旋律的应用等。

《阿美利加》的乐队编制很大，仅打击乐器就有11件(定音鼓为两套)，而在配器上又是十分精致的。修订时，瓦雷兹去掉了其中一些对庞大音响的试验性写法，但与后来的所有作品相比，它在音乐素材的运用上仍然是最为丰富的。

双棱体 (Hyperprism) 管乐与打击乐队

作于1922—1923年。1923年3月4日由作曲家亲自指挥，在纽约克劳剧院首演。

这部作品使用了9件管乐器(长笛、单簧管、三支圆号、两支小号和两支长号)和一个庞大的打击乐组，其中除了一个音高大体规定的警报器以外，其他都是噪音乐器。瓦雷兹认为只有管乐器和打击乐器才能奏出他所需要的强度，尤其是在复杂的节奏写法上，无固定音高的打击乐更为适用。同时，管乐器性质相类似的音色也便于进行各种组合(瓦雷兹仅在四首作品中运用过弦乐)。

在这部作品中，管乐与打击乐之间的结合是多变的。如开始处相对独立

的段落、同节奏的(音型4)和交替的(音型6)的段落等。其他部分则是单纯的管乐或单纯的打击乐。当管乐以活跃的节奏在最低音区连续奏一个单独的音或和弦时，打击乐奏出极富特点的节奏型，它由不断重复、不断强调的“细胞”(Cells)组成。

在《双棱体》中，对音高关系而言非常重要的要素之一，是由三个相邻音高形成的“非顺序”音组(Set，以下简写为“S”)。如在开始处的第13小节中，仅有♯C(高音长号、圆号、♭E调单簧管)、D(低音长号)和C(长笛)这个“S”。在第14—16小节中，有一个由九个音构成的聚合体，没有用到的剩余三个音是一个“未出场”的“S”(G、♭A、A)。在音型8的长号旋律(见例1)中，有三个连续的“S”(F、♯F、E，C、B、♭B，A、♯G、♮G)，除此之外，装饰音(D、♯D、E)本身也构成了一个“S”。得到强调的是第一个“S”(F、♯F、E)，而这三个连续的“S”并没有形成一个整体组织。

例1



在乐曲的末尾，最后的一个音响中存有“S”，即外层的两组三音和弦(♯F、♮F、G，B、♭B、C，见例2)。瓦雷兹常在音乐的终止处使用这种和弦，它一般由8—11个音组成，音区分布很宽。

例2



前面提到的第14—16小节音乐写法，可以作为瓦雷兹在1936年一篇文章中所谈到的“结构观念”的最简单的例子：“代替了线式对位的音群式运动，可以更加清晰地被感觉出来。当这些音群碰撞在一起时，或者互相渗透、或者互相排斥的感觉就会发生”。该段音乐以♭E调单簧管和长笛演奏的C—♯C这对音开始，而当铜管乐器加入进来时，木管又改变了音高，回到了曾经是圆号和小号停止下来的最初位置。

积分 (Intégrales) 管乐与打击乐队

作于1924—1925年。1925年3月1日由斯托考夫斯基指挥，在纽约爱奥利亚音乐厅首演。

《积分》在乐队编制、音响材料和曲式结构方面都与《双棱体》相似。尽管只使用了四位打击乐演奏者，但他们所担当的部分与11件管乐器相比，占有同样重要的地位。

乐曲开始部分单簧管的旋律片断被很多次地重复，其间只在节奏和旋律形态上有一些小变化，偶尔也有音色的变化。主要的材料是由三个上行的音组成的三音动机，最后的那个音不是拖长，便是不断地奏响。作为补偿的是打击乐不断变化的节奏，由于它的丰富多变，反而成了多次重复的旋律及和弦结构关系中的重要角色。全曲分为两个部分，每一段都由铜管奏出响亮的类似合唱的主题结束。

奥秘 (Arcana) 管弦乐

作于1925—1927年。1927年4月8日由斯托考夫斯基指挥，在费城首演。1960年修订。

这部作品使用了庞大的乐队，包括一个人数众多的弦乐组、39件打击乐器和扩充了的木管组。瓦雷兹将如此庞大的乐队极其严密地组织在一起，使用了《双棱体》(1922—1923)和《积分》(1924—1925)中的一些原则，但从强度和时间的跨度上都大大扩展了。从表面上看，《奥秘》是由一些基本素材的多种形式的重复构成的，而且比起其他小型的作品更具有"主题性"。然而，作品的展开却不是"线式"的：许多素材消失了，或者在变形之后再次出现，这种变形在音响上始终是处于使人惊叹的骤变中。在作为"萌芽"的音响群中，有低音乐器在一开始引出的砰然作响的音型和《积分》中的动机。除了使用先前作品中的素材以外，这里也有些素材(如开始段落中第18小节的音型)在后来的作品《电离》(1929—1931)中进一步被运用。

一位评论家这样形容他对这部作品的感受和联想：明亮的星星一颗接一颗地上升，它们形成了新的天宇。实际上除了标题以外，作曲家并没有对所表现的内容提供任何其他描绘性说明。

电离 (Ionisation) 打击乐

作于1929—1931年。1933年3月6日由斯洛尼姆斯基指挥，在纽约卡耐基音乐厅首演。

由于仅仅使用了打击乐器，所以它被认为是瓦雷兹所有最激进的作品之一。像往常一样，他除了标题之外，没有提供任何文字来说明作品所描述的内容。但是人们仍然可以通过其中的音响，感受到瓦雷兹是在描写现代都市生活中的种种声音，这与德彪西等人对大自然音响的兴趣恰好形成鲜明的对比。瓦雷兹曾经说："任何一个时代都有它自己的特殊的声音。"作为作曲家，他的确把时代的特征用音乐充分地表现了出来。

《电离》所使用的约40件打击乐器(13名演奏者)，绝大多数是没有固定音高的噪音乐器，正因为如此，"节奏细胞"便得以自由地发展变化和交替使用。在作品的最后17小节中，具体准确的音高才由钢琴在低音区以"音块"的形式出现，同时，由钢琴、钟琴和管钟奏出的三个和弦在节奏上有着丰富的变化。

对于打击乐器具有的潜力，瓦雷兹始终抱有极大的兴趣。他在《电离》中的种种新发现，后来在1950年的《沙漠》中，又被大大地开掘和发展了。

密度21.5 (Density 21.5) 无伴奏长笛独奏

作于1936年。同年2月16日在纽约卡耐基音乐厅首演，巴莱尔(Barrère)独奏。

这部作品是为巴莱尔的白金长笛而写的，标题是指白金的密度。

瓦雷兹运用了十分精致简洁的手法来构成这部独特的作品。乐曲的第一乐段，是20世纪无调性音乐中的范例。它以三个减七和弦所包含的音为基本材料，通过丰富的节奏变化，构成了奇妙的旋律(见下例)。

例中的数字标明了所用的音属于哪个和弦："0"代表建立在C上的减七和弦，"1"代表建立在#C上的减七和弦，"2"代表建立在D上的减七和弦(注意：其中有许多是等音)。除了第1和第3小节中的#f音外，前10小节所有的音都来自0和弦与1和弦。同时，由于0和弦音的出现逐渐减少，在节奏上也置于次要地位，所以1和弦的音得以强调。第1小节中的F—E—#F是一个特殊的动机，这三个音分别属于三个和弦。第9小节在结构上是十分重要的，它再现了第1小节的节奏型，但音符却是新的，力度达到了最强。由于这里(第9小节)的第一个音属于1和弦音，因此给人一种类似于"转调"的感觉。第9和第10小节将♭D

例:

和C延伸，直到第11小节才在强拍上出现了D。♭D—C—D实际上是第1小节中动机的移位，只是由于被大大地扩充了，所以不太容易被辨认出来。在第11至13小节中，2与0的和弦音连续出现，直至句末才回到1的和弦音上。另外，在第13至14小节中♭B和E这两个属于1和弦的音被强调，与第2小节中同样属于1和弦的♯C与G形成了对称感。

沙漠 (Déserts) 管乐、钢琴、打击乐和两声道录音磁带

作于1950—1954年。1954年12月2日由谢尔欣(Scherchen)指挥，在巴黎首演。

从1937年起，瓦雷兹基本上停止了创作，因为他对于常规乐器的潜力失去了兴趣。他进行一些教学和组织演出的活动，同时开始在电子音乐这个新的领域中探索出路。录音机的发明使他获得了新的音响材料，从50年代起，他的创作活动又逐渐积极起来。

关于《沙漠》，瓦雷兹曾解释说，这里不仅意味着沙土、海洋、山峰与白雪，意味着太空和沙漠般的城市街道这些物质世界，同时也意味着人的内心世界，每一个人在这个神秘的、冷漠的世界里，都是孤独的。

在乐队的编制上，《沙漠》与《双棱体》、《积分》比较接近，它包括14件管乐器，1架钢琴和5位打击乐演奏者，但在具体的形式上却是不同的。尽管其中有突然出现的动机，但比起持续的和弦或是单独的音来说，还属于次要地位。瓦雷兹的配器十分精致，那些有具体音高的打击乐——主要是钢琴，还

有颤音琴(vibraphone)、钟琴、木琴和管钟(tubular bells)——它们总是与管乐器配成对使用;音响的聚集与分散造成美妙的效果;其中还有"音色旋律"式的片断,它那种透明的音响令人想到韦伯恩的音乐。

比起作曲家早期的作品来,《沙漠》比较简洁和平静,它用了较多的谐和音程,节奏上也不那么活跃,无固定音高的打击乐也显然减少了。与乐队音响形成鲜明对照的,是录在磁带上的刺耳噪音,这是工厂里的声音和噪音打击乐的声音。磁带上的材料三次插入乐队的演奏,最后这两者逐渐混合在一起。

电子音诗 (Poème électronique) 三声道录音磁带

作于1957—1958年。1958年3月2日在布鲁塞尔国际博览会上首演。

这部作品是为著名的建筑"菲利普馆"而写的,目的是供前来观赏的人们"随意地"听。当时在馆中放映着一些图像,陈列着一些照片,同时有400多个扩音器在播放瓦雷兹的《电子音诗》。比起前一部运用了电声技术的《沙漠》来,《电子音诗》在音响材料上更加丰富,它包括纯粹的电子音响、机器的噪音、独唱与合唱、钢琴与打击乐的音响等等。作品没有明确的段落划分,也没有什么连续性,完全没有办法去分析它,当时听到这部作品的人大多数感到震惊和不可理解。但无论如何,它向人们展示了电子音乐的巨大潜力。遗憾的是那些扩音器很快就拆除了,所以瓦雷兹的"空间意识"还没能充分地体现出来。

(周小静)

沃恩－威廉斯
(VAUGHAN－WILLIAMS, Ralph)

英国作曲家。1872年10月12日生于格洛斯特郡当安普内,1958年8月26日卒于伦敦。1892—1895年就读于剑桥三一学院,1890—1892年及1895—1896年进入伦敦皇家音乐学院,从V.斯坦福.H.帕里学作曲。1897—1898年到柏林从布鲁赫等人学习。1908年,威廉斯赴巴黎,成为拉威尔的私人学生。在拉威尔的指点下,威廉斯获益匪浅,既得到了沿着已定道路继续前进的信心,又使他的创作风貌增辉添色。不久,写出了他的第一部重要室内乐《g小调弦乐四重奏》(1908年),接着又创作出管弦乐《塔利斯主题幻想曲》(1910),声乐套曲《在温洛克边界》(1909)和《海之交响曲》(1910)等作品。这些作品一方面

反映出他对英国民间音乐的吸收，另一方面也显露出新的作曲手法和思路。作品公演后，颇得好评，遂初步奠定了他作为大作曲家的声名。

从1919—1940年，威廉斯一直是英国皇家音乐学院的作曲教授。教学之余，他勤奋创作，相继写出了四部歌剧、两部舞剧、三部交响乐和其他各类体裁和题材的作品多部，从而成为他创作生涯中最繁荣的一段时期。

威廉斯的后几部交响曲都是在他70岁以后创作的。71岁时创作出《第五交响曲》(1943)。81岁时完成了《南极交响曲》，该曲首演时，恰逢威廉斯与他的女秘书维塔女士喜结良缘，遂成为当时的一桩美谈。《第八交响曲》首演时，他已84岁。《第九交响曲》的首演是在威廉斯去世后四个月举行的。

威廉斯的作品数目繁多，体裁多样。风格上，有时也出人意料，如他的《第四交响曲》咄咄逼人、强劲有力。但总的说来，他的音乐特点是流畅舒展的旋律与独出心裁的和声处理，具有田园诗般的意境或宗教式的安详气氛。

和艾尔加一样，威廉斯也是20世纪英国“音乐复兴运动”的代表人物。他积极地将英国民间音乐、圣乐和宗教音乐的因素有机地融入自己的创作中；对发展本民族音乐文化做出了重大贡献。他被认为是英国最优秀的作曲家之一。在他的有生之年，他对年轻一辈的英国作曲家影响极大。逝世后，受到来自各方面的褒评，被誉为“一代作曲大师”。不过，较公正的评价是：他是音乐之树有趣的分枝，而不是主干。

海之交响曲 (A Sea Symphony) 女高音、男中音、合唱队与乐队

这是威廉斯的第一部交响曲，它的正式名称是“四个乐章的，为女高音、男中音、合唱队以及管弦乐队而写的海之交响曲。”歌词取自美国诗人惠特曼(Whitman)的诗《草叶集》，由威廉斯重新编选。乐曲以传统古典交响曲的形式写成，各乐章既可联袂成套亦可单独演奏。因声乐性段落较多，给人清唱剧的感觉。

作于1903—1910年。1910年10月12日由作曲家自己指挥，在英国里兹音乐节上首演。乐谱由Stainer & Bell出版社出版。

第一乐章，“海与船之歌”(A Song of all Seas, all Ships)，庄严的行板。乐曲开始是圆号和小号的舒缓性旋律。接着，合唱队在乐队的波动背景上，咏唱出一段动人的旋律，表现出船出港湾时的情景。这一主题在以后的几个乐章中还将出现，其中的三连音效果非常吸引人。第二主题由独唱男中音引出，

随后合唱插入，充满豪壮勇敢的气势。展开部明朗而抒情，独唱女高音与合唱队相辅相成，抒发出一股豪迈之情。进入再现部以后，先前的热烈气势逐渐收拢，最后，结束在合唱队轻柔徐缓的咏唱中。

第二乐章，“夜晚独游海滨”(On the Beach at Night, Alone)，宽广而不太快。这一乐章具有宁静安详的梦一般的意境。独唱男中音在乐队的流畅波动性音型衬托下，咏唱出夜晚海滨的图景。那轻声柔唱的摇篮曲优美动人，透溢出某种神秘的情调。尔后，圆号吹出了一个富于动力感的主题，独唱与合唱随即进入热烈的咏唱中，但这种热烈不是直接的宣泄，而是有所控制、含蓄而深沉的，带有一股似远犹近的韵味，充满浪漫气息。乐章结尾是圆号的弱音吹奏，显得孤独，又似一个逐渐远去的梦。

第三乐章，“海浪”(The Waves)，华丽的快板。这个乐章将前乐章的梦幻拉回到现实世界。所有的梦想都融入海浪的波涛中。合唱开始的旋律令人想起第一乐章序奏中的情绪。尽情地讴歌，畅快地抒情，歌声笑语此起彼伏，描绘出船只行驶在波浪中的各种情景。整个乐章短小而辉煌，好似一首动人的船夫曲。

第四乐章，“探险家”，很慢的缓板。乐章以合唱开始，男高音与男低音呈示出第一主题。接着是女声四部合唱“灵魂啊，将向何方”。在整个合唱的高潮之后，出现了女高音与男中音的二重唱。随后，合唱以庄严、带有圣咏气氛的旋律融入。乐章结尾，独唱演员与合唱队深情地高唱“向着未知的灵性世界开航”，尔后，全曲逐渐融入永恒的沉默中。

全曲演奏约75分钟。

伦敦交响曲 (A London Symphony)

这部交响曲是作者应好友、作曲家乔治·巴特沃士的提议而创作的，在他的交响乐中编号第二。视标题好像是首描绘性的作品，但作曲家并不以为然，用他的话讲：“称它‘伦敦人交响曲’也许更合适，它仍是部绝对音乐的作品。尽管人们会听到议会大厦的钟声、西敏寺教堂的钟声，乃至卖花女的叫卖声，但那仍是偶然的抒写，并不是音乐本身的目的。”纵然作曲家有如上的解释，但通篇听来，这部交响曲仍充满都市气氛，令人如临其境。

作于1912—1913年间，首演于1914年3月27日。但首演后，手稿不幸遗失。后来作曲家又凭记忆重新写出，并作过多次修改。1953年的修改版是现行通用的版本。由Stainer & Bell出版社出版。

第一乐章，广板、不太快的快板。乐章的序奏是加弱音器的弦乐与木管的轻柔主题，尔后出现竖琴模仿英国议会大厦顶楼钟声的音调。接着，乐曲逐渐步入急速高涨的音流中，骤然出现的不协和和弦将乐章引入快板性主部，好像沉睡的伦敦城已经苏醒。

快板的主部段落充满了生机和活力。街头巷尾的吵闹、报童小贩的叫卖和各种市井小调此起彼伏，忽而嘈杂，忽而悠长，表现出伦敦城的繁华景象。中段发展部的气氛与前段形成对比，嘈杂声忽然隐去，令人犹如步入宁静的街区小巷。情绪稍有放松后，音乐又再度热烈起来，整个乐章结束在快活兴奋的气氛中。

第二乐章，广板。这一乐章是对伦敦黄昏景色的描绘。在弦乐缓缓的弱奏背景上，英国管首先奏出一个带有神秘色彩的主题。该主题经变化反复后，演变成一种律动式音型，它在以后的发展中多次出现。中段的主题由独奏中提琴奏出；其间不时闪现出卖花女的叫卖性音调。音乐经过发展，出现了一种热情的情绪。末段的情调似有黄昏伦敦城的嘈杂声，又似有一抹弥漫缥缈的气氛。

第三乐章，活泼的快板。这一乐章带有诙谐曲的性质。音乐热烈，节奏快而强。乐句一个接一个地急速闪过，因此要抓住一个中心主题相当困难。第一段的主题带有通俗性情调，反复变化后，进入较缓慢的第二段。结尾是快速而粗犷的。有人认为这是对伦敦贫民区的描写。

第四乐章，终曲、尾声。这个乐章是"用落魄者的眼光所看到的伦敦"。有人认为乐章开始几小节后出现的进行曲，实际上是失业者的进行曲，这是这一乐章最主要的主题。该主题从最初的庄严静穆逐渐衍化成快速流转的激昂，并插入不协和和弦，以暗示失业者的反抗和不满。当情绪得到宣泄之后，出现了一段平缓的音乐，尔后进行曲的主题再次出现，伦敦议会大厦的钟声也响了起来。尾声在第一乐章序奏部分的舒缓性气氛中进行，然后慢慢地远去、消失。

全曲演奏约45分钟。

田园交响曲 (A Pastorl Symphony)

威廉斯的第三部交响曲不像曲名所示的那样，单纯地描绘大自然的景致风情，而是作曲家对田园景象的默想和悠思。它表现的实际不是景像，而是心像，是心曲的交织和激荡。作品完成于1921年，翌年1月26日在伦敦首演。

第一乐章，中板。这是个充满冥想性的乐章。第一主题是混合利第亚调

式，具有宁静的田园般的韵味，由独奏小提琴奏首先引出，双簧管重复模仿。第二主题由英国管和大提琴奏出，其他乐器依次变化重复。发展部与一般的发展部不同，第一主题由独奏小提琴来发展，与之相对应的是圆号、长笛、双簧管和竖琴的对位旋律。所有的旋律都不雷同，但又属于主题发展的范围，好似一棵树上开出的各种花朵，多变而不离其宗。音乐经过再现、发展和高潮的推进，最后悄然结束。

第二乐章，温和的广板。乐章的基本主题具有抒情的浪漫气息。乐曲由独奏法国号首先奏出，中提琴与长笛接着重复。尔后，小号以一个优美轻快的主题将乐曲带入一片静寂之中，气氛十分迷人。有人将这一乐段比作柯罗的风景画，浮现出黄昏渐近时的情景。整个乐章的气氛宁静安详，诱人沉思。

第三乐章，中板。作曲家称这个乐章是“慢板舞”，实际它相当于一首柔和的诙谐曲。乐章的三个主题都极具民间色彩。它们交相辉映，庄谐有致，描绘出乡间村民们的舞蹈场面和愉快心情。

第四乐章，缓板。作曲家在这个乐章中引入了声乐。在定音鼓微弱的震音背景上，远处传来女高音(或男高音)的轻吟。不久，木管、圆号和竖琴奏出了优雅的主要主题。副题兴奋而流畅，由英国管和独奏小提琴依次奏出。中部是弦乐与管乐的对话性段落，两个乐器组吟唱的是《少女之歌》。这支歌曲经弦乐强有力的演奏达到了乐章高潮。尔后，独唱者的《少女之歌》有如越过山岗的旅行者，逐渐远去，直至消失。整个交响曲结束在朦胧而悠然的情景中。

全曲演奏约38分钟。

e小调第六交响曲 (Symphony No.6)

威廉斯的《e小调第六交响曲》以多变的旋律与不协和的和声，反映出战争以及战后的混乱和当时的时代精神，表现出作曲家对战争的不人道行为的愤怒和不满。这部作品的一个重要特色是其以“结论”为题的终曲。终曲的演奏时间占整个交响曲的三分之一，并且自始至终以极弱的音量和极慢的速度来演奏，用这种内在的手法收场在交响曲中是极少见的。这一池平静的秋水是否暗示着和平的宁静呢？ 不是！ 这是黑暗的笼罩、被压抑的平静，是世界末日的情境。有人评论说它像艾略特的诗《荒原》。

作品创作于1944年，1947年岁尾时完成。当时作曲家75岁，并已近乎失去听觉。1948年4月22日，该曲在伦敦首演，受到数千名观众的热烈欢迎。作品手稿献给了作曲家的好友麦克·马里纳。

第一乐章，快板。乐章首段从f小调过渡到e小调。其中的几个主题交叉出现，难分主次。气氛忙乱、混杂、急促而不安定。中段以$\frac{12}{8}$的固定节奏开始衍进。随后，小号、长笛和单簧管奏出交错节奏(cross rhythm)的旋律主题。在该主题持续的过程中，又闪现出首段的主题。尔后，小提琴和木管呈示出一个抒情性的新主题。当铜管的主题呈现后，乐章进入再现部。再现部再次强调了e小调的调性，并将开始的主题动机扩展延伸，从而结束了第一乐章。

第二乐章，中板。这个乐章与前一乐章连在一起，不间断地进入。主要主题先由铜管乐器强劲地奏出，尔后移至木管，再由弦乐器弱奏重复。此后的两个主题由主要主题演变而成。小号的主题比较新异，开始时几乎弱不可闻，之后逐渐加强，达到高潮。尔后乐队音响消失，独奏英国管重复前面的一个主题，并将这一乐章直接引入第三乐章。

第三乐章，诙谐曲，活泼的快板。这一乐章的结构比较松散。作曲家说："这个乐章与其从结构上去分析，不如从思路上去说明"。整个乐章包含三个主题，使用了倒影进行的作曲手法。这里，作曲家吸收了民间演奏的某些即兴式手法，使乐曲呈现出一股自然流畅，无拘无束的风味。

第四乐章，中板。作曲家提示说："要分析这一乐章是困难的。重要的是全乐章必须自始至终地极柔和地演奏"。整个乐章以对位手法营造出流畅飘泊的音流，偶尔出现的几个插句好似一个个的浪花。一种速度、一个基调贯穿到底，最后悄然结束在e小调的调性上。

全曲演奏约34分钟。

(周小静)

维拉－洛博斯
(VILLA－LOBOS, Heitor)

巴西作曲家，也是最早在国际上享有声誉的拉丁美洲音乐家。1887年生于巴西的里约热内卢。父亲为国家图书馆职员，是优秀的业余音乐家。洛博斯幼年便从父学习大提琴，受到初期的音乐教育。1899年其父去世后，他离家参加了当时在里约热内卢盛行的民间小乐队并熟悉了巴西特有的"肖罗"音乐。从18岁起，他用了约8年的时间，跑遍了巴西北部和南部的大部分地区，收集了丰富的民间音乐素材并开始作曲。定居里约热内卢后，他一方面研究古典和浪漫乐派大师的作品，另一方面探索自己独特的创作道路。他曾到国立音

乐学院和声班学习，严格而枯燥的和声写作规则很快使他厌烦，几个月后他便离开了音乐学院。1915年，他开始以作曲家身份举行专场音乐会，创作并上演了钢琴三重奏No.1、为小提琴与钢琴而写的奏鸣曲No.2，第三、四、五交响曲等。1923—1930年间获国家资助赴巴黎学习，接触到各种现代的艺术流派及作曲家。在巴黎期间，他完成了十四首著名的《肖罗》，钢琴曲《粗犷的诗篇》、《九重奏》等作品，在巴黎引起轰动。1930年回国后，洛博斯除继续创作外，还担任里约热内卢音乐教育总监，奋力改变学校音乐教育的落后状况，为学校音乐教师编写了六卷《实践指南》。1942年，他在里约热内卢建立了音乐学院。1945年创立了巴西音乐研究院并任院长。

洛博斯的创作不拘泥于传统，他那新颖、自然、色彩丰富的个性浸润着巴西民间音乐的因素。他曾这样写道："我以民间风格作曲。然而，我按照自己的方法来运用这些民间的旋律和风格，并使这些服从于我自己的创作发展。一个艺术家必须这样做，他必须对人民给予他的素材进行选择，并把它们传播出去。"[1]洛博斯创作的1000多部(首)作品包括歌剧、交响曲、交响诗、钢琴曲、室内乐和声乐作品等。

巴西的巴赫风格曲 第五号 (Bachianas Brasileiras No.5) 女高音与八把大提琴

洛博斯在他专注于巴西音乐教育问题的15年间(1930—1945)，创作了九部《巴西的巴赫风格曲》。这一时期，他在创作上探索一种新的美学观点——在自己的民族风格中寻求一种带有浪漫精神的古典主义、明朗而不是现代派的革新。洛博斯十分敬慕J·S·巴赫的才能，他觉察到巴赫的音乐与巴西的民间音乐具有共性，即在巴西的民间器乐合奏中，每一件乐器都有较大的旋律独立性。洛博斯在《巴西的巴赫风格曲》中进一步探索了这种共性。每一部组曲都有两个标题，一个是巴罗克时代的音乐体裁名称，另一个是巴西的音乐体裁名称。

这九部组曲中最著名的是第五部，为女高音和八把大提琴而作，共有两个乐章。第一乐章"咏叹调"(Aria，1938)，又名"坎蒂列那"(Cantilena，巴西的一种歌谣曲体裁)。乐曲的引子由大提琴拨奏，使人联想起在巴西到处可见的在吉它伴奏下演唱小夜曲的情景。接着，在八把大提琴对位化拨奏的背景下，

① Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music, Second Edition. P422.

女高音演唱出一支巴赫风格的抒情旋律。第二乐章，舞曲(Dansa,1945)，小快板，$\frac{2}{4}$拍。音乐中有力的重音暗示了乐章的另一名称“锤子”(Martela)。歌词作者是巴西诗人曼纽尔·班德拉(Manuel Bandeira)。歌词呼唤了森林中的情鸟——和平女神。洛博斯在旋律上不仅吸取了巴西边远地区的民歌音调，还采用了巴西几种鸟的鸣叫声。音乐情感表达自然，欣喜之处显露出原始主义的放纵，八把大提琴创造了丰富的音响效果。

“肖罗”1—14 (Chôro nos. 1—14) 乐器独奏及多种组合

“肖罗”原是巴西的一种以管乐为主的街头乐队，后此词亦指这种乐队演奏的音乐。洛博斯在1920—1929年期间，以这种城市民间风格为基础创作出14首肖罗曲。作曲家曾指出：肖罗曲“代表了一种新的音乐创作体裁，它是巴西音乐、印第安音乐和流行音乐的综合体。这些不同的音乐是由不同人群的音乐基本因素——节奏和富于个性的旋律反映出来的。”[1]这部作品无论是从主题、节奏或富有特色的器乐组合，都为巴西现代音乐的发展作出了贡献。

“肖罗”第一首是吉它独奏;第二首是长笛与单簧管二重奏;第三首为单簧管、萨克管、大管、三支圆号、长号和男声合唱而作，取名为“啄木鸟”，根据帕雷斯山区印第安民歌写成，力图表现巴西土著居民的原始音响世界;第四首是三支圆号和一支长号的铜管四重奏;第五首标题为“巴西的心灵”，是一首用民间小夜曲风格写成的钢琴独奏曲。乐曲的第一部分，右手略带哀怨的旋律与左手的切分音形成一种自由奇特的节奏组合。中间部分包括两个主题，一个粗犷热烈，另一个则像是颂歌。乐曲再现了第一部分后结束;第六首为低音大号、吉它和民族打击乐器不寻常的乐器组合而作;第七首为长笛、单簧管、萨克管、大管、小提琴和大提琴而作;第八首是一首用对位手法写成的大型乐曲，由管弦乐队和两架钢琴演奏。一架钢琴担任独奏曲调，另一架像打击乐似地伴奏。乐曲以民间风格的主题和粗犷的舞蹈节奏来表现里约热内卢狂欢节多彩的景象。第九首是乐队曲。第十首为合唱与乐队而作，标题为“破碎的心”，合唱与乐队融为一体，效果强烈。此曲一开始用长笛和单簧管发出瞬息万变的唧唧鸟啼声，生动地描绘了巴西大森林的画面。然后，乐曲的主题逐渐贯穿在乐队的各个声部和复杂的复调合唱中。当各声部的渐强达到高潮时，出现了一支伤感的旋律“破碎的心”;第十一首为钢琴和乐队而作;第十二首又是一首

---

[1] Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music, Second Edition. P422.

大型乐队曲,其中加入了巴西的打击乐器;第十三首由两个管弦乐队及一个管乐队演奏;第十四首由管弦乐队、管乐队及合唱队演出。

(周耀群)

维　恩
(VINE, Carl)

澳大利亚作曲家。1954年生于伯斯市。自幼学习钢琴,并随西澳大学的作曲教授艾克斯顿(J·Exton)学习作曲。16岁时在澳大利亚音乐教育学会举办的作曲比赛中获少年组第一名。1972年赴英,在英国广播公司(BBC)接受音响录音技师的训练。回国后,于1975年移居悉尼,以自由职业作曲家和钢琴家的身份从事创作和演出活动。他曾担任过悉尼舞蹈团和伦敦现代舞剧团的特邀作曲家,并曾接受委约为澳大利亚几乎所有重要的乐团和舞蹈团作曲。迄今为止,他已作有交响曲2部、舞蹈音乐近20部(其中最有名的是大型芭蕾舞剧《罂粟花》和《圣诞颂歌》等)以及大量室内乐曲、电子音乐作品。他的作品在国内外被广泛演出并曾获多种奖项。

维恩的创作倾向于雅俗共赏,注重生动的意趣。他力图将高度理性化的作曲技巧点化为富于感性因素的音乐语言,以唤起欣赏者的兴趣。而且,由于他本身是一位演奏家,熟谙演奏心理,所以他特别注意声部写作的音乐性,力求使每一演奏者都能从他的分谱中获得艺术上的满足。在作曲技法方面,维恩不拘泥于某一种体系。他好用复合调性和复合节奏,尤对节拍"转调"以转换速度的技巧感兴趣。在这方面,他明显地受美国作曲家卡特的影响。同时,他的作品中也具有"简约派"风格的某些特征。

小曲之三 (Miniature Ⅲ) 室内乐

70年代初,维恩刚开始他的作曲生涯时,曾为中提琴独奏和二重奏写过两首短曲,分别题为《小曲之一》和《小曲之二》。那是两首名副其实的小曲,因为它们都只演奏2分钟。10年之后,作曲家又写出了《小曲之三》,不过,这首乐曲需演奏12分钟,不算很小。《小曲之三》是作曲家为他参与创建的弗莱德曼(Flederman)室内乐团于1983年赴美演出而特意创作的。乐队编制包括长笛、长号、钢琴与打击乐器。全曲分三部分,各部分分别建立在不同的节奏基础上以形成对比。第一部分以连续的十六分音符为基础,以不同的音群组合造成节奏变化。较为徐缓的第二部分以不变的$\frac{2}{4}$节拍为基础,打击乐

复杂的重音细分造成微妙的意趣。第三部分以$\frac{3}{4}+\frac{3}{16}$的复节拍构成的固定节奏型为中心来发展，音乐富于活力。在和声方面，各部分均以自身所固有的一个和弦序列的轮回反复来处理(类似“恰空”式的固定和声变奏)。各部分之间由转换速度的过渡句加以衔接。

悲歌 (Elegy) 室内乐

为长笛(兼短笛)、大提琴、长号、两架钢琴(其中一人兼合成器)及打击乐而作的乐曲，是维恩1985年为纪念一位因癌症夭折的朋友而作的。音乐感情真挚，具有浪漫主义风格。全曲除引子及尾声外，可分为两大部分。第一部分以大提琴独奏的五声性哀婉乐句的反复为基础加以展开，由三层不同节律的声部作复调结合。音乐绵延不息，悲切动人。第二部分，合成器模仿管风琴的音色，奏出类似圣咏合唱的轮回反复的和声序进，在此背景上又叠加以不同声部的独奏旋律与变化多端的节奏层次，渲染出悲壮激动的气氛。

全曲演奏约7分35秒。

小交响曲 (Micro Symphony)

1986年受悉尼青年交响乐团委约而作。这是作曲家创作的第一部交响曲。全曲系单乐章，呈三部性对称结构。音乐材料以两个相隔三全音的，同时包含大、小三度的三和弦为基础，旋律及和声均从中衍生。中间的展开部分建立在一个固定音型的基础上。该固定音型的节奏模式始终不变，但音符时值按一定比例增大或缩小，由此造成实际速度的变化。全曲以A调为中心，调性布局大体合乎传统原则，但和声则不拘陈规。由于该曲系为青年交响乐团而作，故声部写作在演奏技巧上均极简单，但总体的配器效果则非常丰富多彩。乐曲基调明快，富于青年人的朝气。

全曲演奏约12分钟。

(高为杰)

沃 尔 顿
(WALTON, William Turner)

英国作曲家。1902年3月29日生于奥尔德姆(Oldham),1983年3月8日卒于意大利的伊斯基亚(Ischia)。沃尔顿小时候就参加了牛津的基督教堂唱诗班,之后又成为该教会学院的大学生。尽管他曾经在作曲家布索尼和指挥家安瑟梅特(Ansermet)等人那里得到过指点,但他基本上是一个自学成材的人。

沃尔顿的作品并不很多,但体裁很广,包括歌剧、芭蕾舞剧、室内乐、交响乐和声乐。他的音乐中最令人感兴趣的是织体、节奏和纯熟的管弦乐配器手法。有些作品带有讽刺性气质。

沃尔顿曾获得过许多荣誉,其中有1951年的受封爵士,1968年的殊荣勋章等。

中提琴协奏曲 (Viala Concerto)

作于1928—1929年。1929年由德国中提琴家(作曲家)兴德米特首演。1961年修订。

在20年代中期,沃尔顿成为受人瞩目的"新派"作曲家,人们甚至把他看成是"六人团"(法国)在英国的成员。在欧洲大陆,他的名气几乎与俄国的普罗科菲耶夫一样大,而他的这部《中提琴协奏曲》在某种程度上是以普罗科菲耶夫的《第一小提琴协奏曲》为楷模的。沃尔顿在这部协奏曲中所表现出来的深刻的诗意和形式上的完美,使它的反响远远超出了当时"新派音乐"的圈子。

全曲分为三个乐章,演奏约23分钟。

第一乐章是悠然的行板,主题在a小调上,由中提琴富于表情地引入。副题是歌唱性的优美旋律,采用了d小调。在展开部中,这两个材料得到充分的发展,乐队的演奏呈现出独特的音响效果。

第二乐章是准确的、活泼的(Vivo con molto preciso)回旋曲,带有谐谑风格。中提琴独奏引出富于动力的第一主题,为它陪衬的低音弦乐在节奏上很复杂。第二主题由加弱音器的铜管奏出,切分的节奏令人联想到爵士乐。

第三乐章是中庸的快板。主题果敢利落,副题较为抒情。展开部的写法是很传统式的,采用了一系列模仿、卡农、音值扩大等手段。在结尾中,中提琴回顾了第一乐章的主题,平静地结束了全曲。

第一交响曲 (Symphony No.1)

作于1932—1935年。创作的冲动使沃尔顿先写了三个乐章，并试演了它们。第四乐章的完成却耽搁了将近一年。正式首演是在1935年11月，指挥是哈蒂(Hardy)，BBC交响乐队演奏，约长45分钟。

这部交响乐继承了贝多芬《第五交响曲》中"冲突与凯旋"的写法，同时又采用了西贝柳斯的技巧——用一系列的低声部长音造成紧张度。末乐章中的赋格写法与兴德米特很相似，而响亮的庆典式音响，又令人联想到埃尔加的风格。

第一乐章是很快的快板，带有悲剧性气质。第二乐章是急板，节奏强劲有力，甚至粗暴。第三乐章是行板，抒情而忧郁。第四乐章包括了"庄严的"、"热情生动的"、"急速的"几个部分。在达到了强烈的高潮之后，音乐又回到了这个乐章开始的"庄严"风格中。最后的凯旋式的结尾令人获得极大的满足。

(周小静)

王 西 麟
(WANG Xilin)

中国作曲家。祖籍山西稷山。1937年生于河南开封一个破落的旧官员家庭。童年和少年在甘肃平凉度过。王西麟在其兄长影响下喜爱文学，并在平凉的教会小学里学会了五线谱和演奏风琴，打下了学习音乐的基础。1949年9月参加途经该地的人民解放军某师小型文工团，学习演奏二胡、手风琴及各种吹管乐器，并逐步学会为吹奏乐器编曲配器。1955年7月被选送到北京中央军委指挥专科学校学习，两年后考入上海音乐学院作曲系，先后师从刘庄、丁善德、瞿维和陈铭志等先生。学生时代写作的《第一弦乐四重奏》即已显示出他坚实的基础和艺术创造力。1962年以悲剧性的《第一交响曲》(第一乐章)毕业。同年9月分配到中央广播乐团，作为驻团专职创作人员，除续完《第一交响曲》第二、三乐章外，还创作了交响组曲《云南音诗》。1964年4月，由于不公正的政治待遇被下放到山西。开始在山西大同雁北专区话剧团作勤杂，1971年调到山西长治晋东南专区歌舞团任指挥、作曲。这段坎坷的生活经历，使他有机会更多地接触到生活的底层和民间的习俗，感受寻常百姓的喜怒哀乐，并熟悉了许多山西的民间音乐，这些都成为他日后音乐创作的养分。

"文革"结束后，他于1977年12月回到北京，任北京歌舞团专职作曲，重新恢复创作活动。1981年，他的《云南音诗》在全国第一届交响乐作品评奖活动中获优秀奖，该作品还在新加坡、柏林、安卡拉以及西班牙、法国、瑞士、南斯拉夫、意大利、奥地利等国家、地区演奏，产生了广泛的影响。王西麟1979年以后的主要作品有：《第二交响曲》(Op.9, 1979)、室内乐组曲《太行山音画》(Op.10, 1979)、管乐五重奏《版画集》(Op.11, 1979)、交响组曲《太行山印象》(Op.16, 1982)、交响序曲《十月之诗》(Op.19, 1984)、交响音诗二首——"动"、"吟"(Op.22, 1985)、《招魂》(女高音及交响乐队)(Op.24, 1986)、为钢琴和23件弦乐的音乐(Op.25, 1988)、《第三交响曲》(Op.26, 1989—1990)等。他还为30多部电影电视片作曲，出版有多种抒情乐曲的唱片和磁带，发表音乐理论研究和评论文章，并在中央音乐学院、中国音乐学院兼职授课。

王西麟具有鲜明的创作个性，在他30多年的创作记录里，曾在管弦乐和影视音乐中留下了大量朴实优美的风俗性极强的佳作;但从艺术气质上看，他更属于一个有强烈的历史感、擅长表现哲理性和史诗性的交响乐作曲家。炽热的情感爆发、宣泄，不加掩饰的忧愁、伤感，痛苦的思索、无边的怅惘，基于历史洞察力的严峻批判，是王西麟交响乐作品的基调。他在创作中崇尚长呼吸的句式和宏大的构思，十分重视各种技术手段的运用，不受单一创作模式的约束，并善于从20世纪现代音乐作品中汲取新的表现手法来丰富自己的技术武库。

第三交响曲 Op.26

这部作品经历了长时间的创作酝酿过程，于1989年初动笔，1990年9月完成。1991年3月10日在北京音乐厅"王西麟交响作品音乐会"上首演。中央乐团交响乐队演奏，韩中杰指挥。

乐曲包括四个乐章，演奏约50分钟。作品具有宏大的气势、丰富的色调以及基于作曲家内心深刻体验的哲理内涵。音乐基调凝重、深沉，表达出作曲家对民族历史和人民命运的深深关切和严肃思考，是一部悲剧性和史诗性的无标题交响曲。

第一乐章，慢板。由两个基本主题的陈述和展开构成。第一主题既是本乐章的基本乐思，也是全曲音乐材料的核心，它用泛调性的音乐语言写成：



它以半音上下行级进的形态由低音弦乐群徐缓奏出，塑造了在漫漫长路上艰难行进、左右徘徊、痛苦寻觅以及挣扎、渴求的形象，可称之为“跋涉主题”。

第二主题用自由十二音写成，1—9音严格顺序，是主题核心，9—12音间插入多个重复音：



这一主题由英国管奏出，显得苍凉、苦楚、冷峻和压抑，可称为“苦涩主题”。

两主题分别呈示后，音乐的紧张度经历了两次长大的增长过程，作曲家激情澎湃，疾呼呐喊，时而在入神地描绘，时而在激愤地倾诉，充满着雄辩的热力。音乐达到高潮，乐队断然静止(第168小节)。两主题清冷地复述，与其说是主题的再现，不如看作高潮的余波。正像经受过巨大撞击和波折之后，对过去的人生经历和未来的道路，就更能透辟地观察和冷静地思考。

第二乐章，小快板。这是一首规模宏大的固定低音变奏曲。作曲家借用古老的帕萨卡利亚形式，在固定的音乐材料上作交响性展开。其引子主题和固定低音主题皆由第一乐章“苦涩主题”衍生而成。固定低音以八小节为一个基本单位，作了39次变奏。作曲家在这长大的音乐容量中，着意刻画了怪诞、荒唐、粗暴、骄横的形象，仿佛是一群赌场中喧嚣的丑类在曝光。在这里，色块音乐、节奏对位等现代音乐表现技法的运用，大大拓展了帕萨卡利亚这一古老体裁的表现幅度。

第336小节后是本乐章的尾声，速度放慢一倍。“跋涉主题”由加弱音器的低音弦乐奏出，4小节后，英国管独奏的“苦涩主题”作为对位声部与之重叠，更加深沉、悲凉。临近收束时，回复本乐章谐谑曲固有的快板速度，固定低音主题由不规则的敲击型和弦及铜管的半音音束伴随，汇聚成强大的音流，以强悍的气势呼啸而去。

第三乐章，广板。这是一曲深沉的悲歌，采用单一主题展开的带尾声的三部曲式。在音乐材料、结构、速度、力度、展开手法和音乐情绪上，与第二乐章形成鲜明的对比。作曲家为这一乐章设计了一个由中音长笛奏出的主题，气息绵延，色调哀婉，宽广的呼吸和连贯的句势使这一舒展与顿挫互补的主题

格外动情，有“长歌当哭”的艺术感染力，可称作“忧伤主题”。加弱音器的弦乐群描绘出空寂、阴冷的背景，扇面状音块夹以强后即弱的颤音，有如心灵的悸动。中部在弦乐群的高位泛音上的短促滑奏，发出与人声抽泣相近的音响，并用“音带对位”的处理手法，“抽泣声”此起彼伏，使人产生置身坟场的感受。第三部分的主题先在大提琴的低音区陈述，然后蜿蜒而上。弦乐群顺序的半音叠现，三度掀起音响波澜，形成激愤的高潮，充分展示了悲剧的力量。经过轻柔的木琴滚奏的交接，音乐进入尾声。在乐队休止的音响空白中，中音长笛的“忧伤主题”再度呈现，独奏大提琴的人工泛音在其上方叠奏，使这一独白式的主题意境更为深远，最后终结在木琴散淡的震音里，留给人们一种无可名状的悲凉。

第四乐章，中快板。这是一个结构独特的终曲，除引子和尾声外，长达400多小节的主体部分没有通常意义的音乐主题，而是通过固定节奏音块的长时间持续，附属这条主线的音乐材料的增减，节奏、织体的变化，音响力度的升降等手段进行音乐的展开。也可以说，这个篇幅长大的快板乐章，是受西方“简约派”音乐结构原则启发，以“音型化织体”为主干写成的。除此而外，音响力度的涨落是本乐章结构的重要动力手段，其音响力度经历了初起初落、再起再落、三起三落的变化过程，清晰地显现出“一波三折”的展开势态。

从第459小节起，速度减慢一倍，引入尾声。这个尾声不仅是本乐章的，也是整部交响曲的。“跋涉主题”依旧由低音弦乐八度齐奏，这条半音蠕动的低音线条在静寂、广袤的空间流淌、徘徊。在此背景上，英国管独奏的“苦涩主题”再现，弦乐在高音区用三组三全音程叠加，造成令人揪心的和声音响。然后，由两主题的动机衍化出一个抑扬格半音上行的“呼唤”音调。在不断重复中，它的力度逐级上升，由*pp*到达*fff*，在浓烈的和声音响衬托下，呼唤变成激愤的呐喊！短暂的乐队全奏使音乐的力度迅疾爆发，又很快消退。余下低音弦乐仍固执地奏出“呼唤”动机，音量极为微弱，像是呐喊声的回应，更像临死不断丝的春蚕，唯其“念念不忘”，才更显得信念的坚定。整部作品便结束在这发人深省的深邃意境中。

(王安国)

韦 伯 恩
(WEBERN, Anton)

奥地利作曲家。1883年12月3日生于维也纳。是一位矿业工程师的儿子。

从小便表现出音乐天赋，开始学习钢琴和大提琴。1902年，进入维也纳大学，在著名音乐学家归多·阿德勒(Guido Adler)指导下学习音乐学，并在这个领域获得博士学位。1904年他成为勋伯格的第一位学生。勋伯格的教学对韦伯恩起着决定性的作用，这是他一生的转折点。几个月后，阿尔班·贝尔格的情况也是这样。此后，他们师徒三人成为亲密的伙伴，共同为创造新的音乐而努力。他们的音乐思想和创造对20世纪音乐发生着巨大的影响，因而被称为"新维也纳乐派"。勋伯格的课程一直继续到1908年。从韦伯恩这几年的作品中可以看出，他不仅在勋伯格处受到了良好的技术教育，而且特别是在艺术观念上，从他老师那里获得了非常有益的影响，这使他在音乐创作上走上了一条崭新的道路。

1906年，韦伯恩离开大学后，便在德国和奥地利的几个小城市中任指挥，主要指挥轻歌剧和轻音乐。1912年与勋伯格参加了康定斯基发起的抽象主义绘画运动，受到一定影响。1915年他入军队服役，但由于视力太弱，一年后便退伍了。之后，他回到了维也纳，定居在郊区茂德林(Mödling)，这正好是勋伯格的近邻。此后，他便在这里度过了27年。为了维持生活，他为维也纳一家音乐出版社作校对，还教了几个学生，后来又在奥地利广播管弦乐队谋得了一个指挥职务。同时，他还在两个工人团体——维也纳工人管弦乐团和维也纳工人合唱团任指挥。

1918年，勋伯格成立了"私人音乐演奏协会"(Society for Private Music Performance)，在协会的音乐会中演出了不少重要的新作。韦伯恩和贝尔格是勋伯格这一活动最得力的助手。他们为音乐会组织节目并改编作品。

勋伯格在1923年创制了十二音序列法之后，韦伯恩也跟着采用。他对这种方法的第一次尝试是1924年写的《三首宗教民歌》(Op.17)，此后，他终生都用这种方法创作。

1933年，当奥地利成为第三帝国的一部分后，韦伯恩吃了很多苦头。他被撤销了广播电台乐队指挥的职务，被迫停止了和两个工人团体的联系，甚至教学也只能在暗地里进行。他的作品被纳粹认为是"文化上的布尔什维克"(Kulturbolshevismus)，不仅被禁止演出，而且还加以焚毁。这时，他在精神上受到极大损害，生活上也陷入极大困苦。1945年，在战争快结束前，他为了躲避联军对维也纳的轰炸，便同妻子避居到了萨尔斯堡附近的一个小城密特西尔(Mittersill)他女婿的家中。1945年9月15日的一个晚上，他到屋外去抽一支雪茄，当时战争虽已在5个月前结束，但密特西尔城还在戒严，一个美国

占领军的哨兵看见他抽烟的火光便开枪射击。这位对20世纪音乐有着巨大影响的大师意外地与世长辞了。

韦伯恩生前是"新维也纳乐派"这三位大师中名气最小的一位。他既没有他老师勋伯格那种为自己的信念而战斗的热情和魄力，又不像他师弟那样写出了一部广受欢迎的歌剧《沃采克》。韦伯恩的作品在当时很少演出，他只是与世无争地为自己的信念默默地工作着。但在他死后，他的音乐却引起了广泛的注意，特别是他对青年作曲家们的直接影响，甚至超过了他的老师。可以这样说，20世纪50年代音乐中出现的许多新花样差不多都能在韦伯恩的作品中找到渊源。因此，有的音乐理论家甚至把音乐中的50年代称为"韦伯恩时代"。

韦伯恩和贝尔格一样，与老师的创作有着密切的关系。不过他们两人又各有千秋。如果说贝尔格总是在寻求勋伯格的新发明和传统的联系，并在自己的创作中努力发展这种联系的话，那么韦伯恩则是把勋伯格的创新再加以发展，再向前推进。也就是说，贝尔格着眼于勋伯格的传统因素，韦伯恩则着眼于激进因素。

韦伯恩的作品首先给人的印象便是简练。他所有的作品都是短小的;最短的仅几十秒钟，最长的是第二大合唱(1943 Op.31)，也才15分钟。但这种短小却绝不是出于省略甚或残缺不全，而是极端的集中和浓缩，因而被人称为"格言主义"。他的作品即便是最短小的形式也十分完整，组织非常严密。也正由于极端简练，所以他对每个音都给予极大注意，使每个音在结构中都起着不可缺少的作用。比如，为了加强每个音的独立性，他在旋律中往往使用大跳，有时还使旋律中的每个音都以不同的音色奏出，这就使得音色的变换甚至获得了像旋律中音的变换那样的重要的价值。这种处理法固然可追溯到勋伯格在他的《管弦乐曲五首》(Op.16)中创用的那种"音色旋律"，但韦伯恩对此却作了更大的发挥，以致后来发展成为韦伯恩音乐中一大特点的"点描法"(pointillism)。另外，勋伯格的序列只控制音高，而韦伯恩把序列思想扩展到对音色和节奏的控制上，以致后来发展成像布列兹(Boulez)和施托克豪森(Stockehausen)等作曲家那样用序列来控制音乐的一切方面。从这个意义上说，韦伯恩又开创了"整体序列"的先河。

(罗忠镕)

帕萨卡利亚 (Passacaglia) 管弦乐 Op.1

韦伯恩所写的作品都不太长，他一生写过的作品加在一起也不过三个多

小时。这足以说明这位现代音乐的大师是如何煞费苦心地精雕细琢自己的作品，把全部精力都放在处理音与音之间的严密逻辑关系上了。只是我们的听觉还不能很快地领悟其中所隐含着的种种内部关系，听着这些音乐，总觉得十分茫然。

这首现代音乐的杰作充满了古典的风尚，是作曲家全部作品中较长的一首。它的主题与正宗的帕萨卡利亚几乎没有什么不同，也是一个长度为八小节的、小调式的严谨旋律，只是韦伯恩用二拍子代替了三拍子，这小小的改动使这一格律脱离了传统的程式而具新意。

主题由弦乐组加弱音器拨弦奏出，缓慢而轻盈，像是普希金笔下的巴切拉伊的泪泉，涓涓滴滴。小号接过了这一主题，在低音区以长音弹舌法弱奏，显得神秘而朦胧。长笛冰冷音色的伴衬，似乎在叙述一个凄凉的故事。和古典帕萨卡利亚不同的是韦伯恩的主题并不在整个音响中占优势，它只是个旋转舞台，让芸芸众生相继露面，有个立足之地而已。

接着而来的第二个变奏，改由竖琴拨奏出主题。长笛的故事继续着，圆号与之呼应。不久，小提琴出现了，它表现了不宁的心绪。单簧管以大幅度起伏的乐句，在第四变奏中接替出现，弦乐队十六分音符的织体推波助澜，竖琴的频频滑奏，使我们感到“风乍起，吹皱一池春水”的那种“最难将息”的心境。在这一气呵成的四个变奏中，主题虽然并不十分引人注意，只是时隐时现地在整个音响中依稀可闻，然而它却是牵动着鞑靼王子情思的巴切拉伊公主的怨魂。[$\boxed{1}$—$\boxed{4}$][1]

第五变奏开始，乐句变得零散，小提琴与木管热烈的对话、伴奏音型的激烈起伏，酝酿着一股抑止不住的热情。经过第六变奏的加温，热情终于在第七变奏中爆发出来。小号使听众重新注意主题，它在第八变奏中被小提琴声部肯定，并使音乐达到了第一个高潮。[$\boxed{4}_1$—$\boxed{7}_2$]

乐曲的第一高潮被突然抑制住，在弦乐颤音背景上的木管声部的模仿乐句，使音乐带有几分悲壮的气氛。在第十变奏中音乐又逐渐转为凄楚。主题变奏的方法更加自由，它或是分散在几个声部内，或是隐藏于旋律进行之中。接着出现的九段变奏几乎都用了这一手法。第十二变奏的音乐变得纤细柔美，仿佛是对往昔的一种眷恋之情。而由单簧管带来的第十三变奏又使这种回首带有几分寂寞的苦涩。第十四变奏是一般小提琴的独奏，它虽然十分美丽，但

---

① 方框内的数字为乐谱上分段的标号，方框右下角的数字表示该段落内的小节数。

那是一种孤芳自赏式的独白。主题在单簧管上以完整的形式出现。第十五变奏延续了这种情绪，音乐终于平静了。[$\boxed{7}_2$—$\boxed{13}_2$]

现在，主题又回到了它最初的面目，第十六变奏由长号与竖琴奏出，它与低音提琴交织着。那是故人的轻移步履，还是帘外雨潺潺呢？

英国管在弦乐拨奏与竖琴滑奏的背景上，唱出一支忧郁的歌，这是第十七变奏。接着，弦乐队的颤音分奏和低吟的长笛，但乐曲显得彷徨。它逐渐演变得不安。随之出现的几段变奏一气呵成，乐曲推向它的第二次高潮，主题渐渐消融。在这片音响的洪流中还夹着几声呜咽的喇叭和不祥的锣声，待到音乐趋于平静时，听众还能听到大提琴依然激情难忘的心声。[$\boxed{13}_1$—$\boxed{19}_{21}$]

接着出现的是尾声了。这是第二十四变奏。小提琴是一个持续音。两支曾在第一、第二变奏中出现过的对位旋律，重新被追忆起，由中提琴和单簧管深沉地奏出。音乐转为大调色彩，这副题似的旋律再一次地掀起一个激动人心的高潮，为全曲带来了温暖。那充满希望的副题不断地萦绕在听众的心头，终于安详地结束了全曲。

韦伯恩的这首乐曲，属于抽象主义的早期阶段，以变形为其主要特征。在他这一时期的音乐作品中，尽管音调复杂，含有大量的变音，和声模糊、夹着大量的不协和音响，但旋律的形态，调性思维的基础，织体构成的轮廓却依然保存着，听众仍然能够为作曲家的音乐所激动。正如一位评论家所说的那样，这是一位披着面纱的美女，给我们带来了朦胧而富有幻想的美。

(陈铭志)

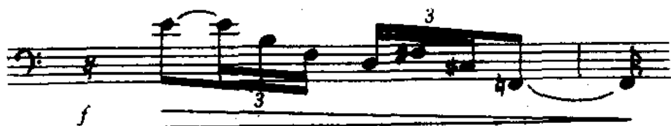
管弦乐曲六首 (6 Stücke für Orchester) Op.6

作于1909年。标志着韦伯恩探索航程的中途。这个航程即从后期勃拉姆斯风格的《帕萨卡利亚》到消除了勃拉姆斯影响的《三首小品》(Op.11，为大提琴与钢琴)，也可说从浓厚的音响到单薄得几乎没有声音。本曲虽然用了一个庞大的乐队，但全奏却用得很少，而且十分短暂，绝大部分地方音响都非常透明。再就是本曲已很少反复了。作曲家后来对勋伯格《三首钢琴曲》(Op.11)的描述倒可用来说明他这部作品："没有动机的发展，顶多只有一些小片断的反复。主题陈述一次便说出了它要说的一切，于是，就应继之以新的东西了。"

这六首乐曲每首都十分短小，最长的第四首也只有41个小节，最短的第二首才11个小节。当然，精神上的量是无法用长短、大小来界定的。乐曲的基

本特点是彻头彻尾的无调性、无主题结构。所谓"无主题"当然不是没有旋律，而是没有一个起主题作用的旋律。1933年，韦伯恩曾在节目单的说明中这样写道:"这些曲子都是短小的歌曲形式，大都是三部性的，即使在各首乐曲本身也没有主题的联系。……所有这些曲子都是抒情性的。简言之，第一首(慢)表现一种即将发生的灾难的先兆;第二首(激动)，灾难必将发生;第三首(中速)是柔和的对比，从某种意义上说，这是第四首的前奏;第四首(中速)，葬礼进行曲;第五首(非常慢)和第六首(慢)为尾声：回忆和听天由命。"这大致就是本曲的内容。

这部作品的确非常好地体现了作曲家一贯坚持的原则——精练。第一首，分布在单簧管、小号和竖琴间精致的旋律线，从三个引子小节纤细、飘逸的音响中慢慢地浮现出来，然后再转移到高音木管乐器(第7小节)，形成一个短短的高潮。这里，大管和大提琴奏出一个几乎可称得上"主题"的旋律片断:



最后再沉入六小节安静的尾声。尾声中，加弱音器的小号轻轻地奏出了前面那个旋律片断的变形，而且还反复一次。第二和第四首，不安的渐强一直引向热烈的特强结束，第四首甚至有点惊心动魄。这是典型的"渐强形式"，和其他乐章那种平衡的结构形成明显的对比。第三和第五首也有一些共同的特点，虽然第五首比第三首长一倍，并且它那气息较长的旋律似乎和第六首更为接近。第三首还有一个很大的特点，即采用整个乐队的"音色旋律"。所谓"音色旋律"即指一些短小的旋律片断在各种乐器上交替出现。这是勋伯格在1908年创作的《五首管弦乐曲》(Op.16)中首次采用的手法，后来韦伯恩对此作了更进一步的发展。作为尾声的第六首和第一首明显地相似。这不仅表现在气质上，而且表现在全曲只有这两首从头到尾都是四二拍子，这绝非偶然;同时，在独奏小提琴上还出现了第一首那个旋律片断的变形。从整体看，每首都是其中的一个组成部分，而不是孤立的。如上所述，除首尾两首相呼应外，当中四首也作了有趣的、交错的呼应。

该曲于1913年在维也纳音乐协会大厅首演，勋伯格指挥。韦伯恩在扉页上写道:"以最深的爱献给我的老师和朋友，勋伯格。"

(罗忠镕)

交响曲 (Symphonie) Op.21

韦伯恩的这首交响曲和我们概念中的交响曲不一样，该曲中只用了一支单簧管、一支低音单簧管、两支圆号、一架竖琴和一组弦乐四重奏，实际上只是一个室内乐作品。因此，所谓的交响曲，只是指音与音的交响而已。

作品写于1928年，只有两个乐章。第一乐章用三部曲式写成，第二乐章是一首变奏曲。两个乐章使用的序列材料完全相同。所谓序列，是十二音技法的一个术语，也就是作曲家把音阶的十二个音设计出一个出场先后的次序，这个次序就成为全曲素材的基础。韦伯恩的这个序列设计得十分严密。它的后面六个音，是前面六个音的逆行次序，并加以移位构成。下面是十二个音的排列顺序。

A F$^{\#}$ G A^{b} E F ⋮ B A$^{\#}$ D D^{b} C E^{b}。

第一乐章分为三部分，每一部分都由两组同时进行着的卡农构成。第一组的卡农主句由圆号开始奏出序列的前四个音，从第五音开始，转入单簧管，剩下的四个音由大提琴完成。应句也同样一分为三，由另一支圆号、低音单簧管和中提琴奏出。与此同时进行的卡农的主句由竖琴奏出，经过大提琴和小提琴，又回到竖琴。它的应句分别由竖琴、中提琴、小提琴、圆号等轮流奏出。

从谱面上分析，这段音乐有四条线索并存。但由于它们错综复杂地交织在一起，听众的知觉也许不能立刻把它整理清楚。这段音乐给听众的直感是神秘的；那一个个孤立奏鸣着的音响，似乎是镶嵌在夜幕之中的寒星，时隐时现地闪烁着，谁又能知道它们会连成什么样的星座呢？

乐曲的第二部分也以同样的结构写成。作曲家醉心于对位线条的安排和音色的点描，而这两部分的节奏虽有细微的变化，但却不显著。再加上速度始终不变，所以，听众似乎应该换一种角度去聆听这部作品。舍弃传统的欣赏习惯——指望着听到有什么音乐事件，例如主题、伴奏、副题、背景、对位旋律的呼应等等，这些事件在这里早已凝成一个个单独的音符了。值得品味的，只是那些安静的音符，以及由于它们相映交辉的变幻，给听众的听觉带来的直感。

第三部分仍然是两对卡农，作曲家把它安排在中音区和高音区，使得全曲整个音响由最初的低沉，扩展至整个音域，而最后则趋于清明。

这部交响曲的第二乐章包含了一个主题和它的七次变奏，加上尾声共有九个部分。在传统的变奏曲中，无论各个段落的变化如何，听众总能感到它们与主题之间的联系。但是在以十二音技法写成的变奏曲中情况就不同了。韦伯恩为了寻求形式上的统一，把每一部分都安排为11小节的长度。各部分严

格地保持着原形序列的关系，并形成对称的结构组织(主题的后半部分是前半部分的逆行反复)。

主题部分织体稀薄，效果清新透明。紧接着的第一变奏曲中，其音色的处理，与主题部分形成鲜明的对比，整个变奏部分均由弦乐组奏出。

第二变奏和第一变奏一样，仍采用了八分音符，使音乐流动起来。

第三变奏中采取了十六分音符的进行。音色的闪耀变得更为频繁了。

第四变奏中采取了四分音符的进行。这是整个第二乐章的对称中心轴，此后的各部分与前半部分严谨地对应。

第五变奏是全曲中唯一采用主调写法的片断。

第六变奏用三件乐器演奏了第二变奏所用的序列材料。两段音乐在处理上基本一致。

第七变奏则和第一变奏相近。

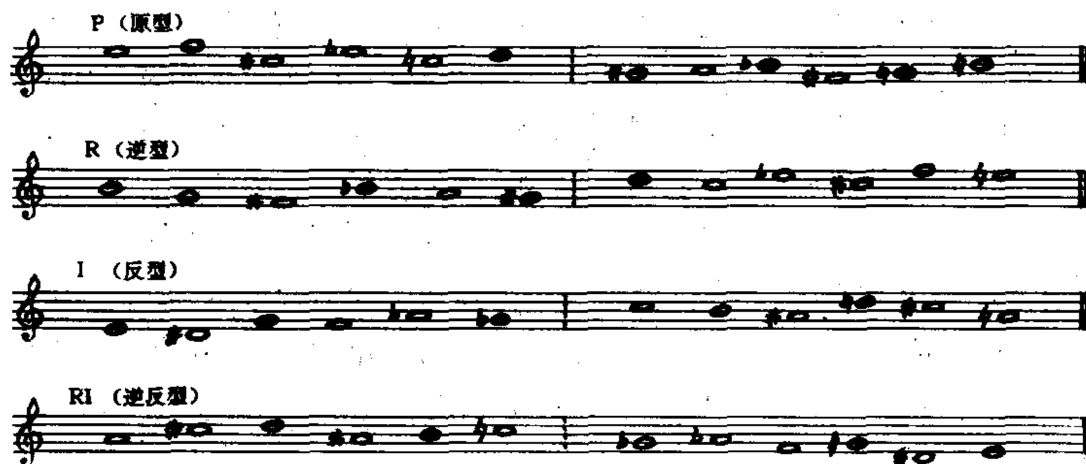
尾声的织体虽然稀薄，但力度变化十分显著，因而使这段音乐带上了一点戏剧性的色彩。

由于韦伯恩的作品舍弃了许多传统欣赏习惯的表现技法，所以，听众不免感到晦涩和单调。然而，通过对音色变化的安排，那些孤独、冷淡、零乱的效果，恐怕正是作曲家对他所处的时代的一种理解吧！有时，虽有几个微弱而温柔的琴声在呼喊，但终免不了淹没在彷徨之中。

(陈铭志)

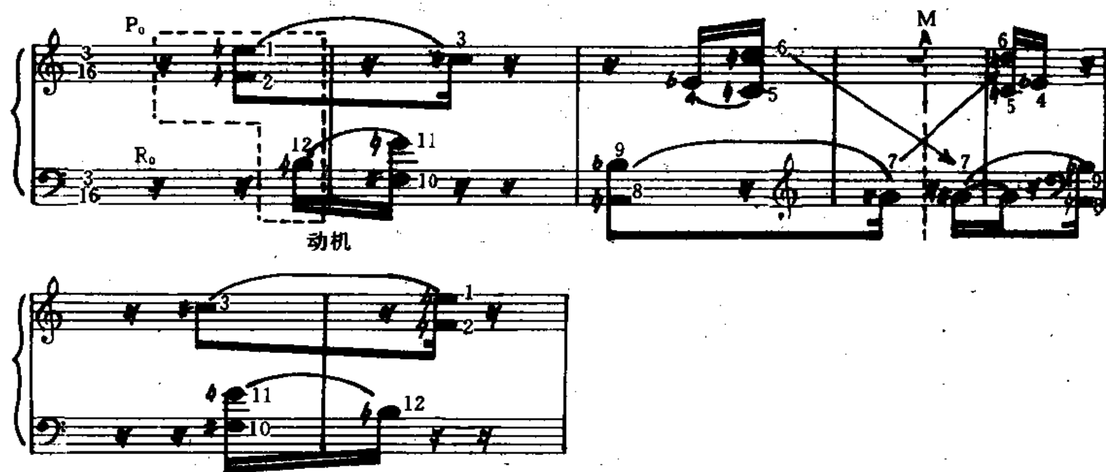
钢琴变奏曲 Piano Variations Op.27

作于1935—1936年。是用无调性十二音序列作为材料写成的。下面是序列的四种基本形式：



每一种音乐语言都有其最适合于表现的曲式。就像巴罗克时期的“赋格”曲式和古典时期的“奏鸣”曲式之适合于调性语言一样，“变奏”曲式也被许多十二音作曲家认为最适合于十二音语言，并竞相采用。勋伯格在作品29、30和31中，贝尔格在《露露》和《小提琴协奏曲》中，以及韦伯恩在他的《交响曲》第二乐章中，都用过变奏曲式，但变奏的手法较多因袭传统。韦伯恩在《钢琴变奏曲》中对变奏的手法有了更大胆的突破和创造。从谱面来看，几乎没有变奏的迹象，全曲由三个独立的乐章组成，更像是一首小奏鸣曲。但实际上它们并没有离开变奏的原则，只是每个乐章都发展了各自的因素并采用各自的变奏方法罢了。

第一乐章由十四个小巧精致的“镜象结构”组成。这种结构最能体现对称的结构美。下面是第一个结构:



这十四个结构又被按三部曲式的原则组织起来: A部(第1—18小节)包括“结构”1—4;B部(第19—36小节)包括“结构”5—10;A′部(第37—54小节)包括“结构”11—14。其中B部用三十二分音符代替前后两部分的十六分音符，情绪更为活跃，具有对比性质。我们可把“结构”1看作这个乐章的主题，那么，其他“结构”便是它的变奏了。但这里没有常规意义的旋律，也没有传统变奏曲所常用的旋律加花以及节奏、和声、织体的变奏，而是利用序列中不同结构的音组所构成的小音型的音程变化、对比，起到“变奏”的作用;又利用镜象结构作为各“变奏”之间的联系，求得整体的统一。

第二乐章的第1—11小节为“主题”，随后的十一小节为“变奏”。整个乐章是一首用序列作材料的严格的倒影卡农。下面是最初4个小节及其使用的材料:



卡农的“主题”先在左手出现，右手的模仿声部仅相隔一个八分音符。中途两个声部曾作了互换，即先行声部变成模仿声部，模仿声部变成先行声部。由于它是整个作品的中间乐章，速度加快，强弱力度不断交替，音区频繁变换，以及节奏的不规则和节拍的改变，使该乐章具有“展开部”的性质。按韦伯恩所说，他有意回到巴赫《B小调组曲》中那种“嬉戏曲”(Badinerie)的风格。

第三乐章由“主题”和五个变奏组成。

主题(第1—12小节)具有优美如歌的性质。以R_4，RI_6和P_4为材料，用“纵横法”写成。虽由左、右手交替演奏，但大部分是单声部的。在横向进行中，大七度和小九度音程占支配地位。整个“主题”是一个近似ABA的三部结构。

变奏一(第12—23小节)用四分音符组成节奏。主题中横向陈述的大七度音程，在这里常以纵向方式出现。

变奏二(第23—33小节)回到优美如歌的性质，大七度和小九度音程再次频繁在旋律中出现。加进新的动机因素，由同音反复和三音和弦组成。



变奏三(第33—44小节)由两个“镜象结构”组成。除保持变奏二的三音和弦外，横向的七度和九度改用八分音符，这种新的节奏因素成为该变奏的外部特征。

变奏四(第45—55小节)出现四分音符切分节奏的新因素。最后，四分音符变成八分音符并组成两次密接和应。变奏结束之前，全曲最高音(a^3)连续

三次发出金属碰击声，形成全曲的高潮。

变奏五(第56—66小节)由单音与三音和弦并置构成织体，最后一小节结束在全曲最低音(B_1)上。整个变奏的力度被限制在P—PP的范围内，并在*ppp*上结束。

值得一提的是，作品最初呈现的三个音“FBE”，其纵向排列为四度或五度与三全音相叠加的三音和弦，被作曲家精心安排作为主导动机，贯穿于全曲之中。

(郑英烈)

第二大合唱 Ⅱ **Kantate** 女高音、男低音独唱，混声合唱与管弦乐 Op.31

作于1941—1943年。是韦伯恩的最后一部作品。大合唱的歌词是他的好友、奥地利女诗人希尔德加德·琼(Hildegarde Jone)所作。琼经常为韦伯恩写歌词。由于她非常了解韦伯恩的音乐，也知道他的创作方法，所以总想把韦伯恩音乐里面的思想贯穿在她的诗中。比如她为了把十二音序列思想体现在诗中，曾尝试写含有十二个音节的句子，并且每个音节用不同的字母、不同的元音构成。在这首大合唱中便充满了类似的有趣试验。全曲共六个乐章：

第一乐章，非常活跃(Sehr lebhalft)。这是为男低音和乐队而作的一首咏叹调，歌词讲的是黑夜和白天，这联系着音乐的倒影。诗里说：即使世界安静下来的时候，只要太阳照耀着，那也有颜色存在。当夜莺歌唱的时候就没有颜色了，因为夜莺在晚上歌唱。所以说，当眼睛看不见的时候就会听见夜莺的歌声；当太阳出来，眼睛看得见的时候，就听不见夜莺的歌声了。从这里可看到倒影的原理在诗中的表现。韦伯恩在音乐中所用的十二音序列是原型和倒影两种形式，而且序列本身又是对称的。拍子比较快，但有一部分是慢的。这也是一种相反的对比，构成了一种对称和平衡的关系。

第二乐章，非常安静(Sehr verhalten)。这也是一首为男低音和乐队而作的咏叹调，采用了卡农形式，但韦伯恩的处理和传统很不一样。这里，各声部都分成两个音或三个音的短小片断，各片断都用不同的乐器奏出，加之又相互交叉，所以，在这里很不容易听出卡农的线条，只能听见总的音响。歌词是把宇宙的安静和人世的繁忙作对比。诗里说：人像蜜蜂一样地忙碌来产生蜜，而宇宙却是安静的，不产生什么。

第三乐章，非常激动(Sehr bewegt)。这是一首女声合唱，由一个双重卡农构成。由于形式比较古典，所以，这个卡农大致能听得出来。其中两部女高音构成一组隔小三度模仿的卡农；女低音和乐器构成另一组隔小三度模仿的

卡农。乐章分三个部分,第一部分是女高音独唱与合唱,第二部分是女高音独唱,第三部分又是女高音独唱与合唱。这有点像巴赫的大合唱结构。歌词有些神秘,说的是音乐的起源。大意是: 水从天上降下来,这水好像音节,好像音乐的声音。人们把水收集起来,用来构成诗,构成音乐。

第四乐章,非常快(Sehr lebhaft)。这是女高音和乐队的咏叹调。歌词是女诗人写给作曲家的一首诗: 我带给你树上最轻微的东西——椴树的香气。它来自远方,气息微微。

第五乐章,中速(Sehr mässig)。这是整个大合唱最重要的中心乐章。作曲家采用了一种巴赫所用的形式,由教堂唱诗班唱合唱,独唱女高音与合唱对答。诗里说: 上帝的话能使人在黑暗和苦难中得到安慰。中间一部分是女高音和乐队。诗人说: 基督虽然死在十字架上,但上帝的话在我们当中流传。第三部分是第一部分的再现。歌词和第一部分相同,也采用了独唱、合唱和乐队。

第六乐章,非常流畅(Sehr fliessend)。合唱与乐队。合唱是一个四部卡农,其中女低音和男低音作反向模仿,具有15世纪合唱的风格。除音是十二音外,其他一切都和传统的经文歌(motet)一样,诗也像宗教的连祷文(Litany)。诗人还使诗的音节和十二音序列一致。

(葛桢维)

武　满　彻
(汉: Wuman Che; 日: Takemitsu, Tōru)

日本作曲家。1930年10月8日生于东京。出生一个月后到中国,曾在大连、沈阳滞留8年左右。归国后居住在教授日本筝的人家,从小接触日本传统音乐。从日本民族乐派作曲家清濑保二(1900—1981)学作曲。1950年因发表钢琴曲《缓板(Lent)两首》而受到注目。翌年与画家北代省三、作曲家汤浅让二、钢琴家圆田高弘等人结成艺术社团"实验工房"。1955年创作具体音乐作品后,在国际上开始受到注目。成名之作是1957年接受东京交响乐团委托而创作的《弦乐追思曲》。1959年加入日本20世纪音乐研究所。1964年,管弦乐曲《织体》(Textures)获国际现代作曲家会议1965年度最优秀奖。60年代下半期完成的代表作有:钢琴和管弦乐队演奏的《弧(第一部)》(1966)和《弧(第二部)》(1966),管弦乐曲《格林》(1967),电影音乐《纪川》(1966,每日电影音乐奖)、《别人的脸》(1966,每日电影音乐奖)、《天网岛殉情》(1969,每日

电影音乐奖)等。

从60年代后半期到70年代前半期,武满彻创作了好几首运用民族乐器的作品,主要有《蚀》(尺八、琵琶,1966),《十一月的阶梯》(琵琶与尺八的二重奏,1967),《旅途》(三个琵琶,1973),《秋庭歌》(日本雅乐,1973),《秋》(琵琶、尺八与管弦乐队,1973),《距离》(双簧管与笙,1972),《秋庭歌套曲》(日本雅乐,原来的《秋庭歌》为其第四曲,1973—1979)等。这类作品所用的音乐语言,与一般的西洋古典音乐相异,与现代的欧美现代音乐也不一样。倘若用我们已习惯成自然的态度去听它们,就会感到格格不人,不知所云(如果听的是他的钢琴和管弦乐的《星群》这类作品,那倒也无妨)。武满彻自己的下面几句话,或许对如何来了解他的这类作品有所启发:

"一个音一个音都有其生物细胞那样美的形态和秩序,声音在时间的展望过程(Perspective)中,不断地在改变它的质。"

"音经常作为新的、个别的实体存在。首先让我们用不带任何成见的听觉来聆听,不多久,声音会显示它在激烈地变换面貌。这时要正确地去听(认识)它,这就是听觉的想象力。"

"邦乐器的声音在被实际演奏出来的时候,那真是无与伦比地自由,其音响通过演奏者与自然合二而一,并且显示出它那开放的、超越于存在的实在性,但是在创作过程中,它却一直在严重地威胁着我,甚至严重到要撕裂我的思考上的逻辑性。"

武满彻的这类作品,有的兼用外来乐器,如西洋管弦乐队,但是其音乐语言、音乐逻辑是非欧洲音乐体系的,或许可以说,是东方的。看来,用听传统的古琴音乐的心情、态度去听它们,比起用欣赏18、19世纪的交响曲、室内乐曲的心情和态度去听它们来说,是要合适一些。因为,它们的"原点"是在东方,不是在西方;是在古琴音乐这一边,而不是在贝多芬那一边。

连续不断的歇息 (Uninterrupted Rests) 钢琴独奏

武满彻的早期代表作之一。共三首乐曲。第一曲"连续不断的歇息(Ⅰ)"作于1952年,同年8月9日在实验工房第四次发表会上由圆田高弘首演。(Ⅱ)与(Ⅲ)作于1959年。同年12月在笠间春子钢琴独奏音乐会上首演。三者均录成多种唱片。作品受到日本诗人泷口修造于1937年出版的诗画集《妖精的距离》(阿部展也绘画)中的同名诗篇启迪而作,含有诗情画意。武满彻要求"演奏时希望对音色和音响细心琢磨"。曲中的音色纤细,和声丰满

独特。

第一曲的表情用语是“徐缓而悲愁，如诉如泣”。结构分为两部分，音色柔和，第二部分有再现因素。第二曲标记为“静寂而严酷的音响”。速度徐缓而色彩纤细。第三曲“爱之歌”仅13小节，$\frac{3}{2}$拍，乐思宁静，音色富有表情。

全曲演奏约7分钟30秒。

弦乐追思曲 (Requiem for Strings) 弦乐合奏

作于1957年。同年6月20日在东京日比谷公会堂举办的东京交响乐团定期演奏会上首演。上田仁指挥。题献给早坂文雄(1914—1955)。乐队编制:第一小提琴10,第二小提琴9,中提琴8,大提琴7,低音提琴7。作曲家本人的解析如下:“本曲采用单一主题的自由的三部曲式，速度配置是Lent—Modèrè—Lent。可是这些速度的界限非常暧昧。主题是在如波纹般缓缓扩散的振幅之内;有时呈现站立起来的痉挛般的形态;Tempo Modèrè如泡沫那样忽然显现，想要跟一直徐徐摇晃的振幅合流。所以，可以认为本曲是始终在指定速度徘徊的一首变奏曲。”武满彻还说:“曲名‘追思曲’也可以更改为‘冥想曲’，本曲并非为悼念特定的某一个人而作，只是想表示我专心致志于一事一物的心情。”斯特拉文斯基于1959年在日本听到本曲后赞赏不已，说:“这音乐坚硬有力，真有劲。如此激烈的音乐却从那矮个儿男子那儿诞生，真叫人……”从此以后，本曲便由国内外的乐队频繁演出，上演场次数以百计，于1960年在东京现代音乐节获得德意志大使奖。

全曲演奏约10分钟。

树之曲 (Kèno Kyoku) 管弦乐

作于1961年。同年5月在日本爱乐管弦乐团第33次定期音乐会上首演，渡边晓雄指挥。与奥地利诗人、小说家里尔凯(R·M·Rilke, 1875—1926)咏叹树的诗歌产生共鸣而作成。乐队编制为双管编制添上吉它、钢琴、竖琴、钢片琴等编外乐器。单乐章，由20多个自由变奏段落构成。乐曲形成柔软的声音在流动的空间。

钢琴弱奏的层次 (Piano Distance) 钢琴独奏

1961年为日本钢琴家兼作曲家高桥悠治独奏音乐会而作。同年10月30日首演。关于曲名(原文)的含义，武满彻说“是指钢琴弱奏时色彩变化的浓淡

法(gradation)"。同时跟钢琴音响的音色、密度、音量的远近等多种意义的"距离"(distance)相关。中文曲名由笔者拟定。乐曲规定一小节的时间为3秒，在此时间内，由演奏者使节奏自由呼吸。散板式节奏徐缓的声波、演奏者瞬间的动态，使音响更富有生气。乐曲时而激烈运动，时而沉默，充满密度很高的紧张感。

全曲演奏约5分钟。

环礁 (Coral Island for Soprano and Orchestra) 管弦乐

接受日本文化广播电台约请而作于1962年。同年10月由渡边晓雄指挥的日本爱乐交响乐团广播首演，女高音独唱: 增田睦美。在巴黎召开的国际现代作曲家会议上入选为1962年度优秀作品第五名。

全曲分为五个部分:第一曲《序奏与累积之一》;第二曲《诗曲之一》;第三曲《间奏与累积之二》;第四曲《诗曲之二》;第五曲《终曲与累积之三》。其中三首累积(accumulation)系纯器乐曲，两首诗曲依据大冈信的诗谱成。然而这里已超越声乐与器乐的界限，展现了音响的力学，崭新的声音世界。

全曲演奏约17分钟。

织体 (Textures) 管弦乐

曲名又译作《原质》。接受日本广播协会(NHK)的约请，作为奥运会东京大会艺术展的节目，于1964年夏完成。同年10月在NHK交响乐团奥运会纪念音乐会上，由岩城宏之指挥首演。翌年获1965年度国际现代作曲家会议最优秀奖。三管编制。演出时钢琴放在舞台中间，管弦乐队配置在左右两侧。各声部常独奏。以弦的泛音在高音区起奏，打击乐器加入后逐渐形成高潮，然后逐渐平静下来。曲中用了各种密集音响，如管乐器的、钢琴的，以及用竖琴、钢片琴、揉音琴、吉它、钟琴形成的钟声般的密集音响等。最后以低音提琴宁静的泛音音色收敛全曲。本曲后来被编入钢琴与管弦乐的套曲《弧》(ARC)，作为其中第二部第一曲，但仍经常单独表演。

全曲演奏约7分钟。

地平线上的"多利亚" (The Pulsation Dorian) 室内乐

由小提琴8、中提琴2、大提琴2、低音提琴2等，17件弦乐器演奏。作为1966年度库塞维茨基财团委托作品完成于1966年7月。同年8月，胜利唱片公司编制了四张一套的作品专辑《武满彻的音乐》(SJX1503—6)，作品获1966年度

日本艺术节大奖。为这套唱片，本曲首先由若杉弘指挥读卖新闻日本交响乐团演奏录音，这是最早一次“初演”。舞台上的首次公演是1967年2月，由阿伦·科普兰指挥的旧金山演奏团体表演。曲名中的多利亚系指多利亚调式，在乐曲中作为线性要素出现，常从两个四度音列合成的多利亚群牵出“歌调”。这种“歌调”不是从旋律，而是由泛音的音高变化产生的“音色的移动”形成。17件弦乐器演奏者演出时舞台前方8名，后方配置9名(小提琴6名，低音提琴3名)，奏出如回声的效果。全曲分为三个部分。开始极慢，采用不揉弦奏法并用拨弦插入其中的音响使人联想到笙与羯鼓，具有东方式的美感。中间部分自弦乐震音结束后展开。接着再现开始部分。

全曲演奏约11分钟。

格林 (Green) 管弦乐

原文曲名用源于英语Green的日本语的外来语。其词义包括:绿色;草地;绿草地;高尔夫球场的草坪等。至于英语的Green则含义更多，如作为名词还包括青春，生气;纸币等。作曲家本人没有指明本曲取其中的哪一种或哪几种含义，因此中译名只好用音译“格林”。本曲另一曲名为《十一月的阶梯(第2首)》。清新悦耳的乐曲是受日本广播协会(NHK)委托而作，于1967年6月完稿。同年11月由森正指挥的NHK交响乐团首次广播公演。武满彻本人声称，这是“为了孩子们的音乐”。据说题献给作曲家友人的五个孩子。乐曲的表情细腻微妙，丰饶多彩，清新悦耳。

全曲演奏5分钟。

十一月的阶梯 (November Steps for biwa, Shakuhachi and orchestra) 琵琶与尺八的二重奏

作为庆贺纽约爱乐交响乐团创建125周年系列音乐会上演的委托作品作于1967年4月至8月，完成于8月7日。但1966年末接受委托即开始构思，拟定为用日本传统乐器琵琶与尺八作为独奏乐器与管弦乐队协奏的单乐章形式的一种二重协奏曲。1967年11月9日在美国林肯中心爱乐大厅首次公演时，由鹤田锦史(琵琶)、横山胜也(尺八)独奏，小泽征尔指挥，纽约爱乐交响乐团演奏。原曲名可能跟预定的初演月份，以及分为十一个互相浸透的变奏性段落的乐曲构造相关。乐曲中东方独奏乐器琵琶与尺八所显示的异质的领域通过跟西方管弦乐队的对照变得格外突出。两者不求自然融合，而是在异质的混合

中别开生面地构成独特的音响空间。民族气质浓烈的本曲使传统与现代正面交锋,用东方的音乐逻辑缀成。虽然这是采用外来音乐体裁(协奏曲)和西洋乐队的作品,然而鉴赏时,不应该采用欣赏贝多芬作品那样的态度,而应该采用聆听中国传统古琴曲那样的态度。对此说法,武满彻曾表示过赞同(1980年10月在东京新大谷饭店)。

全曲演奏约20分钟—25分钟。

星群 (Asterism) 钢琴与管弦乐

受美国RCA胜利唱片公司委托作于1968年12月12日。翌年1969年1月17日由小泽征尔指挥多伦多交响乐团,在加拿大多伦多市首演,钢琴独奏由高桥悠治担任。在作品总谱的扉页上,刊载了一段从英语辞典摘引的关于曲名《Asterism》一词的释义:"名词(1)[天文学用语]a.星群。b.星座。(2)[结晶学用语]一旦受到光的折射,便会产生在某种矿物结晶上所见的星星状光泽的固有性。这在顶部磨圆的宝石里也可以看到。(3)三星记号。附在某篇文章前,表示在别处记载了这部分的注释。这是源于希腊语asterismos的词源asterizein(用星做标记)"。至于这些不同词义究竟与这部作品有哪些具体联系,作曲家武满彻并没有加以说明。根据既像作曲家的前言又像演奏提示的这段文字来看本曲,可以认为钢琴在乐曲中占重要地位,它有时跟乐队形成极为精致的声音的星座,有时又引发激烈而丰富多彩的声音的星群的运动。乐曲后半部安排了很长一段管弦乐队的渐强处理。在到达爆炸性的强烈音响后,乐声趋向于平静,最后以钢琴奏出主题片断终曲。

全曲演奏约12分钟。

秋庭歌套曲 日本现代雅乐

1973年武满彻接受日本国立剧场的委托于同年创作了日本雅乐《秋庭歌》,并于1973年10月首演。后来录制唱片,在海外公演多次。在完成这首乐曲的前后,武满彻作了同类作品五首,于是部分添加舞蹈构成演奏约1小时的本曲《秋庭歌套曲》,并于1979年9月28日由东京乐所、多忠磨等人首演。本曲保持日本传统雅乐的特征的同时又以独特的纤细的音色使音乐具有浓厚的现代气息。整体的结构类似万物随一年四季宁静的推移而变容那样,音的色彩也带有徐徐变换的性格。

最早作成的《秋庭歌》(在套曲中为第四曲)采用17人的编制;分为命名

为"秋庭"位于舞台中央的A组与奏出回音效果而位于舞台后方、命名为"树魂群"的B组。但是,"套曲"则在客席左右两侧放置B与C的两组,编制增为29人。本曲并不沿用传统的日本雅乐音阶,而以属希腊调式的多利亚调式作为基础。同时大胆引进印度尼西亚及拜占庭的风格因素,显露出伊朗等西亚音乐的风味,从而使人重新认识到日本雅乐与广大亚洲文化圈的血缘关系。

鸟儿降落到星形的院庭 (A Flock Descends into the Pentagonal Garden) 管弦乐

受旧金山交响乐团的约请作于1977年9月。同年11月30日由迪·瓦尔托指挥旧金山交响乐团在旧金山首演。三管编制。

关于本曲,武满彻本人写道:"本作品由来于我在某时做过的梦。在那梦中,我见到马赛·迪香与头发梳理成星形的一张照片(可能由曼·列伊拍摄)有深刻的联系。"这里提到的迪香是对20世纪艺术产生很大影响的美术家。接着他提到曲名的原文如果直译就变成《鸟儿降落到五角形的院庭》,并说:"本曲以五这个数作为结构的基础。尤其是在音程关系上更是如此。乐曲基础的音列由以升F音为中心的五声音阶引导出来的五种调式以及叠置于它们上面而且音程关系固定的五种五声音阶组成。乐曲描绘了双簧管奏出的主动机(鸟群)降落到以弦乐器为主体的和声性音场(五角形或星形的院庭)的动态。

全曲演奏约13分钟。

梦的边缘 吉它协奏曲

于1982年应比利时列日国际吉它音乐节主办机构约请作成的单乐章的吉它协奏曲。同年首次演出时,吉它独奏由日本吉它演奏家铃木一郎担任。武满彻喜爱20世纪比利时绘画的代表人物、超现实主义画家P·德尔沃(Paul Delvaux,1897—　)与R·马格里特(1898—1967)等人的绘画,为此,决定根据自己从少年时代就爱好的德尔沃的绘画感受到的印象谱曲。本曲后来由铃木一郎(吉它)与NHK交响乐团在日本首次公演。

乐曲规模不大,气氛幽玄。虽然采用吉它与管弦乐协奏的形式,但写法与传统协奏曲相异。按作曲家本人解说,本曲管弦乐队形成犹如德尔沃绘画中的色彩那样的空间,而吉它则咏叹如看画人的心中独白。

全曲演奏约12分30秒。

(罗传开)

猎户座与七星团 (Orion and the Pleiades) 大提琴与管弦乐队

以独奏大提琴为主奏的管弦乐曲。受三得利音乐基金会委约作于1984年。同年由东京爱乐乐团巡回欧洲演出，5月在巴黎首演。当时担任独奏的是大提琴家堤刚，指挥是尾高忠明。后又在柏林、德累斯顿和布拉格等地演出，倍受好评。

武满彻以1968年创作的《星群》为发端，开始了一系列由恒星命名的、以独奏乐器为主奏的管弦乐曲的创作计划。《猎户座与七星团》是其中之一。该曲由两个主体部分组成，中间则以间奏曲衔接，故全曲可分三个部分：

1.《猎户座》——慢板，类似幻想曲(Lento,quasiuna fantasia)

2.《与》——间奏曲(Intermezzo)

3.《七星团》——小快板(Allegretto)

第一部分《猎户座》以大提琴主奏催眠般的旋律，象征这个星座的三颗主星。该部分的音乐以“三”这个数字为结构依据即是以此为理由。第二部分的间奏曲很短小，具有田园风味，由乐队演奏，有承上启下的作用。第三部分《七星团》很自然地以“七”作为结构的数据，因而变化较多，色彩纷呈，大提琴独奏也有更为活跃的展示。

全曲演奏约15分钟。

(高为杰)

泽纳基斯
(XENAKIS,Iannis)

法籍希腊作曲家。1922年5月29日生于罗马尼亚东南的布勒伊拉市(Brǎila)。父亲是进出口贸易经济人，母亲是一位音乐爱好者，会演奏钢琴。罗马尼亚的民间音乐与家庭的音乐环境对幼年时代的泽纳基斯均深有影响。1932年，泽纳基斯随父母移居希腊。为谋求工程师的前途，父亲送他进“雅典综合技术学校”读书，同时他也向一位名叫孔杜罗夫(A·Kondourov)的私人教师学习音乐。后来，由于德奥法西斯轴心国的入侵而中断学业。1941年，青年的泽纳基斯参加了希腊反法西斯的抵抗运动，成为一名积极勇敢的战士；1944年在一次战斗中负伤，左眼失明，脸部遭到损害，但他并未因此而退缩，而是更加勇敢地战斗；1947年被法西斯法庭缺席判处死刑，为躲避政治迫害而流亡巴黎；1965年获法国国籍。

巴黎的环境更适合泽纳基斯艺术天性的发展。流亡期间，他一方面在勒·科比希埃(Le Corbusier)的建筑技术事务所工作，另一方面努力地学习音乐，曾先后师从奥涅格、米约、梅西昂等著名音乐家学习作曲。他的早期作品已显露出喜好抽象思辩和探索“音乐的数学表现”的倾向，颇有“形式化”、“建筑化”的特征。《转化》(Metastasis, 1953—1954)即是他早期的力作之一。

1955年，泽纳基斯发表论文《序列音乐的危机》，激烈反对序列音乐并宣称已经找到一种新的作曲原理——“随机作曲法”。接着，他就在《皮托帕克塔》(Pitho－prakta, 1955—1956)等一系列作品中进行了创作试验。泽纳基斯的这个理论，在他1960—1961年的论著《随机音乐原理》中得到进一步的完善和阐述。

作为一个建筑工程师，泽纳基斯曾参加过布鲁塞尔1958年万国博览会菲利普馆的设计，瓦列兹的《电子诗》(Poéme électronique)——当代电子音乐发展中的一个重要里程碑，就是应这个陈列馆的约请而专门创作的。这次经历给泽纳基斯的启示，是对声光结合的“视听音乐”(Musique audio－visuelle)这块新领地的探索。《波利托普》(Polytopes，四组乐器，1967)和《珀塞波里斯》(Persepolis，八轨录音机，1971)就是这类创作试验的产物。

运用先进的科技手段来辅助音乐创作，始终是泽纳基斯全力关注的一个目标。1966年，他在巴黎建立了“音乐的数学与自动化技术研究会”(EMAMu);1967年被聘为美国印地安纳州大学教授后，又在该校组建了“音乐的数学与自动化技术中心”(CMMA)。1980年，他领导的小组成功地研制出一种操作简便的电子作曲机(UPIC)。由计算机控制的这种机器可以将画在一个光盘上的线条变成动听的音乐。这样，只要理解了图形、线条与音乐的某种联系，即使是欠缺作曲的知识和技巧，也可以凭想象“画”出自己的音乐来。“UPIC”是泽纳基斯和他的同事们10多年来潜心研究的结晶，是音乐与现代信息技术相结合的产物。目前，这台机器已陈放在巴黎科学城中供参观者试用。

艺术、哲学、科技的结合以及体现在音乐上的多种文化因素的自然交融，是泽纳基斯音乐创作的一个基本特征。这是为作曲家本人独特的个性、经历、知识结构、文化素养以及第二次世界大战之后富于革新创造的欧洲艺术环境所决定的。在泽纳基斯广泛的创作领域中，还应当提到的作品有：《埃玛》(Herma，钢琴独奏，1960—1961)、《苔莱蒂克托》(Terretiktoth，乐队，1965—1966)、《珀瑟伐萨》(Persephassa，六件打击乐器，1969)、《雾》(Mists，钢琴，1980)、《塔兰》(Thallein，室内乐，1984)等。

皮托帕克塔 (Pithoprakta) 46件弦乐器、管乐和打击乐

作为一个建筑工程师出身的作曲家，泽纳基斯十分热衷于运用数学方法干预音乐创作的试验。1955年，他在一篇题为《序列音乐的危机》的论文中宣称，他发现了一种新的作曲原理——“随机”作曲法。按照这种方法，“或然律”将在作曲过程中发挥作用。作曲家需要在计算机的帮助下，依靠概率论的某些公式，从音群的整体控制上来确定一首乐曲的音高、时值、音色、力度等要素的范围及具体的组合形式。在这样的过程中，音乐的整体轮廓清晰无误，但每个声部的具体形态则是不确定的，具有“随机”的性质，“随机音乐”(Stochatic music)便由此得名。这是从“偶然音乐”(Aleatoric music)衍生出来的，具有泽纳基斯鲜明印迹的、独特的作曲方法和流派。

《皮托帕克塔》是泽纳基斯实践他的“随机作曲法”的第一部作品，完成于1955—1956年间，1957年3月首演于慕尼黑，指挥谢尔申(H·Scherchen)亦是作品的受献人。标题有“概率效应”的含义，在音乐中起具体组织作用的则是描述气体分子能量分布规律的“麦克斯韦－波耳兹曼定律”(Maxwell－

Boltzmann law)。泽纳基斯认为气体分子在空间的运动形态与乐音在音高、力度等范畴的运动形态是十分接近的。他用推断气体分子能量分布的方法来确定一个已知的音乐轮廓中的诸声部构成，并把这些推算的结果转化为可以演奏的、常规的记谱形式。不难想象，这样的作曲过程是极端复杂的，实践者若不同时具有科学家与作曲家的两种素质，是很难适应这种方法的。

饶有趣味的是，尽管这部作品的创作方法极为特殊，但使用的却是一些常规乐器，它包括46件弦乐器(第一小提琴12、第二小提琴12、中提琴8、大提琴8、低音提琴6)两支长号、一台木琴和一只盒式梆子。作曲家希望通过声部的细分、非常用音区的开发和一些特殊的演奏法来求取新奇的音响，诸如"拨奏滑音"、"击弦"、"弓杆擦弦"、"弓杆击弦"、"手击共鸣箱"等非常规指令，在乐谱中举目可见。

乐曲大体上可划分为四个发展阶段。开始是以敲击声为主的一个段落。乐手们用指节或弓敲打乐器，击奏出的各种节奏叠置成一个极为复杂的音响群体，犹如雨点或冰雹落在房顶上发出的声音;第二段构建在部分弦乐的持续长音之上，单调的拨奏声与梆子声时隐时现，颇有神秘玄妙之感;接下去是乐曲的中心部分，由个别弦乐器断断续续的滑音开始，逐步引入多种音响混合编织的段落。长号在高潮之处进入，增加了肃穆威严的气氛;最后的结束部分是对全曲的一个简单概括。音响逐渐稀薄，有如夏夜中的蟋蟀声在空中消散。

这部作品的欣赏价值历来颇存争议，它没有传统意义的旋律、和声或配器结构，有的只是常规乐器发出的多种非常规音响的组合，而这些组合均来自于"随机"原理的支配。从这个意义上说，这部作品的试验价值也许要大于它的艺术价值，是一个"随机音乐"的典型标本。在音乐意境方面，作曲家的一段自述将有益于我们的理解:"当我在希腊还是个孩子的时候，我经常去野营，我还记得那时在夜间所听到的蝈蝈声——从四面八方传来成千上万的不连贯的叫声。"[①]

全曲中速演奏约9—11分钟。

埃玛 (Herma) 钢琴独奏

泽纳基斯公开发表的第一部钢琴作品，作于1960—1961年。1962年在东京

---

① 汉森《二十世纪音乐概论》下，第225—226页。

首演，高乔友治(Takahashi Yuji)既是钢琴演奏者也是这部作品的受献人。

希腊文标题Herma是一个多义词，有“关联”、“基础”、“胚胎”、“萌芽”等多种含义。根据标题下的附言“象征性音乐”，以及作曲家写在乐谱之前的某些解释，标题的意译取用“关联”的词义也许较为妥当。

在这部作品中，泽纳基斯将“集合论”与“布尔代数”(Boolean algebra，为英国数理逻辑学家乔治·布尔所建立)的某些原理运用于音乐材料的组织。他先规定出A、B、C、R四个不同的音高集，前三个集分别拥有自己的否定形式($\bar{A}$、$\bar{B}$、$\bar{C}$)作为补充;而R集则囊括了钢琴键盘的全部音高，是前面三个集的参照系。音乐就是在这些材料的基础上，凭借着数理逻辑中“和”与“积”的运算法则，结合着“线状”与“云雾状”织体的对比而求得不断地变化和发展的。

作曲家对演奏的要求规定得十分具体：所有的装饰音都必须提前演奏，它们与相邻的基本音并无轻重之分;小节线以及节拍标记只是为了记录音的时值而绝无强调某个重音的含义;音乐中含有从*ppp*到*fff*的力度变化，一切均按照乐谱上的指令行事。

同泽纳基斯其他理念化作品的情况相仿，《埃玛》的音乐是较难理解的，它的象征意义是否能够成立，还有待进一步的研讨。

全曲演奏约8分钟。

苔莱蒂克托 (Terretiktorh) 为分散在听众中的管弦乐队而作

泽纳基斯富于创造的禀性，促使他在每一部作品中都要进行一些新的探索。1965—1966年完成的《苔莱蒂克托》，是他利用一个传统乐队来造就音乐化的空间和运动的尝试。

希腊文标题Terretiktorh可意译为“大地运转的造化”;根据作曲家本人的解释，这个复合词还因为与“音响加速器”、“音块分割器”、“合成器”的拼读近似而具有一定的象征意义。这部为分散在听众中的管弦乐队而作的别出心裁的作品，于1966年4月3日在“王室国际现代艺术节”中首次公演。由谢尔申(H·Scherchen)指挥法国广播电视部爱乐乐团的这场演出赢得了公众的好评。

在演出时，88人编制的大型管弦乐队被分成八个组，每组的弦乐与管乐的比例相同。所有的乐队队员除自己演奏的乐器之外还必须配备四种小型响器：木鱼、鞭子、砂槌、警报器，他们在演奏中有时需要以组为单位轮换地摆弄

这些响器。作品里明确规定:"乐队分散在听众中,听众置身于乐队里;听众应当自由地走动或坐在帆布折椅上……乐队队员带着自己的谱架和乐器,分别坐在一个个独立的台子上,演奏时不加扩音器"。作曲家对演出现场作这样的处理,目的是为了造就一种个性化的听觉体验。听众会由于自己在场地中所选择的位置不同而获得相异的感受,这样的体验是在通常的音乐会上难于得到的。

就作品本身而言,音响结构的计算与安排均相当周密:为加速运动和音响的替换,使用了对数的原理;一些可凭听觉感受的动机不断地从一个乐器组转移到另一个乐器组,以求得音响密度和音色的变化;声音包围着听众,音乐似乎有了"体积",变成了"音响的雕塑"。当乐队队员们开始演奏备用的打击乐器时,听众顿时被一种奇妙的感觉抓住了:像冰雹雨落之声,又像森林中的风声,气态的或线状的,静止的或运动的……这里的许多音响,即使在表现效果极其丰富的电声设备上也是难于模仿的。

《苔莱蒂克托》是泽纳基斯拓展音乐空间试验的第一步,后来,他在Nomos Gamma(1967—1968)等作品中达到了对音乐空间更全面的控制。

本作品以适中速度演奏约15—18分钟。

(杨通八)

冼星海
(XIAN Xinghai)

中国作曲家。曾用名黄训、孔宇。祖籍广东番禺。1905年6月13日生于澳门,1945年10月30日卒于莫斯科。

冼星海出生在一个贫苦渔民之家,出生时父亲已经去世,他寄居于外祖父家。7岁时外祖父去世,他随母亲到新加坡,靠母亲做佣工维生。先后在英国人办的学校学英语,在华人办的小学、中学读书。1920年,他作为优秀的华侨学生被岭南大学招收到广州,先入附中,后升入大学预科,前后半工半读6年,做过打字员、教员等。他酷爱音乐,参加学校乐队,演奏小提琴和单簧管,并担任过指挥。1926年到北京,在国立艺术专门学校选习小提琴,同时在北京大学图书馆任管理员以维持生活。1928年夏到上海,入国立音乐院学小提琴。1929年冬,克服经济上的种种困难,从上海到法国巴黎学习音乐。最初靠做各种杂役维持生活。先后师从P·奥别多菲尔学小提琴,师从P·杜卡斯学理论作

曲。1935年春考入巴黎音乐院，在杜卡斯的作曲班学作曲。在巴黎期间曾创作《风》(女高音、单簧管与钢琴)和《d小调小提琴奏鸣曲》。前者曾在巴黎演出和播音，获得好评。1935年秋回到上海;1936年加入歌曲作者协会等组织，同时开始创作救亡歌曲和为电影配乐。这时期创作有《救国军歌》、《夜半歌声》、《热血》等。1937年抗日战争爆发后，参加上海话剧界救亡协会演剧第二队，进行抗日救亡文艺宣传工作;10月到武汉参加国民政府军委会政治部第三厅，负责抗战音乐工作。这时期创作有《保卫卢沟桥》、《祖国的孩子们》、《游击军》、《到敌人后方去》、《在太行山上》等歌曲，流传于全国。1938年11月到延安，任教于鲁迅艺术学院音乐系，翌年5月任系主任。其间完成了著名的《黄河大合唱》等作品。1940年5月为完成大型记录片《延安与八路军》的配乐工作，离延安去前苏联。返回中国时，在边境受阻，被迫折回蒙古人民共和国的乌兰巴托，在当地中国工人俱乐部教音乐。1942年底又去前苏联，先后在阿拉木图、塔什干、库斯坦那伊等地停留，曾协助库斯坦那伊建立音乐馆。在此期间，克服疾病缠身和生活的艰苦，坚持完成了《民族解放交响曲》、《神圣之战》、《满江红》等四部管弦乐组曲和其他作品。1944年底病重，在莫斯科治疗，于病榻上完成管弦乐曲《中国狂想曲》。1945年10月30日在前苏联病逝。

黄河大合唱

1938年武汉沦陷后，著名诗人光未然带领抗敌演剧三队，东渡黄河，转入陕北抗日根据地。途中渡过黄河，亲临险峡急流、怒涛旋涡、礁石瀑布，目睹黄河船夫们与狂风恶浪搏斗的情景，聆听了悠长高亢、深沉有力的船夫号子。1939年1月抵达延安后，创作了《黄河》的诗作。在新年联欢会上，光未然朗诵了这部诗篇。冼星海听到以后异常兴奋，表示要创作《黄河》的音乐。3月下旬，冼星海抱病写作6天，于3月31日完成了《黄河大合唱》。作品4月13日首演于延安陕北公学大礼堂，由邬析零指挥。1941年冼星海在前苏联重新整理加工，创作了《序曲》并为声乐部分写作了乐队总谱。作品自演出后，引起巨大的反响，很快传遍了整个中国。解放后，曾在很多国家上演，受到各国人民的欢迎和高度评价。1969年12月由刘庄、储望华、殷承宗等改编为钢琴协奏曲《黄河》。

《黄河大合唱》包括《序曲》和八个乐章，以朗诵和乐队为背景将它们全部贯穿起来。整个作品的旋律发展建立在三个基本的音乐主题上。它们首

先在《序曲》中呈示出来：象征着斗争和力量的《黄河船夫曲》的主要动机，象征着中华民族精神的宽广崇高和自由奔放的《黄水谣》，表现中国人民苦难的《怒吼吧，黄河》。第一乐章，"黄河船夫曲"(混声合唱)。音乐吸取船夫号子的音调素材，运用主题核心的贯穿手法，在第一段中描绘了船夫们与风浪搏战的动人场面。第二段表现了人们登上河岸时的乐观情绪。尾声快速有力的进行，表现人民的斗争仍在继续。

第二乐章，"黄河颂"(男高音独唱)。音乐壮阔、热情、深切。第一段歌唱了黄河的雄姿，第二段赞颂了五千年的文化，第三段歌颂了民族精神的发扬。

第三乐章，"黄河之水天上来"(配乐诗朗诵)。音乐吸取了《义勇军进行曲》和《满江红》的音调，痛诉民族的灾难，歌颂时代的英雄(一般演出时往往略去这一乐章)。

第四乐章，"黄水谣"(女声二部合唱)。这是一首三段体的歌曲，叙述日本侵略者给中华民族带来的深重灾难。

第五乐章，"河边对口曲"(男声二重唱及混声合唱)。音乐吸取了山西民歌音调，运用了锣鼓伴奏的手法，形象地叙述了流亡群众的悲惨遭遇，表现了"打回老家去"的斗争决心。

第六乐章，"黄河怨"(女高音独唱)。运用大小调和变化节拍，以悲惨缠绵的音调唱出被压迫的沦陷区妇女的痛苦哀怨。

第七乐章，"保卫黄河"(轮唱)。运用卡农的手法，表现中国人民奋起斗争的英雄形象。

第八乐章，"怒吼吧，黄河"(混声合唱)。运用主调与复调的混合写法，以号角性、战斗性的音调，象征东方巨人为最后胜利发出呐喊，具有强烈的感人力量。

《黄河大合唱》凝聚着冼星海的卓越才华和杰出的创造性，被认为一部反映中华民族解放运动的音乐史诗。

(张静蔚)

许　常　惠
(XU Changhui)

中国作曲家、音乐史学家、教育家。1929年生于台湾省彰化县。1949年入国立台湾师范大学学习小提琴与作曲，1955年留法深造，师从诺利维、梅西昂

等名家。1959年回台后任教于师大音乐系及国立艺专。现任师范大学音乐研究所音乐史教授、亚洲作曲家同盟执行委员会副主席及该联盟在台湾的总会理事长、中华民俗艺术基金会执行长等职。1967年与史惟亮等人发起“中国民族音乐研究中心”，致力于台湾民谣的搜集、整理和研究工作。许常惠在台湾音乐界是被公认的领袖人物，在国际上也享有较高声望。他曾四次获得《中国民俗音乐专集》唱片“金鼎奖”;1985年获法国文化部颁赠的文艺骑士勋章。主要作品有歌曲《我是一滴清泉》(郭沫若词)、《沪杭道上》(徐志摩词)，清唱剧《兵车行》(杜甫词)，儿童清唱剧《森林的诗》、《狮头山的孩子》，交响曲《白沙湾》，歌剧《白蛇传》，舞剧《桃花姑娘》、《嫦娥奔月》，琵琶独奏曲《锦瑟》，大量钢琴曲和室内乐曲等，并著有《台湾音乐史》等十余部专著。

嫦娥奔月 舞剧

作于1968年。舞剧分四幕。第一幕，将坛。后羿出征，嫦娥与宫女环坛献舞送行。第二幕，旱野。九日并出，暑热不堪，战士们在苦难中前进，后羿以金箭射落八个太阳，大地复原。第三幕，宫庭。兔子引诱嫦娥偷食灵丹，以至后羿班师回朝时，嫦娥药性发作飘然奔飞月亮。第四幕，月宫。云雾弥漫中，嫦娥悲叹，寂寞地飘游。舞剧的音乐具有浓郁的民族风格，兼具中国古风的典雅与交响性的雄浑。曲中引用了云南民歌《小河淌水》等音调素材。

锦瑟 琵琶独奏

1977年为青年琵琶演奏家王正军而作。曲名借自李商隐《锦瑟》诗:

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

但标题只有象征意义，并无描写性旨意。乐曲结构为主题与十二段变奏曲。开头有“引子”，中间又出现“再引”，最后则加“尾声”。音乐情调苍凉，曲趣高雅。作曲家对此曲曾有如下话语:“希望无论技巧或内容上能赋予古老的琵琶以新鲜的气息。”古风新趣，正是这首乐曲的特点。

抒情的悠慢板乐章 小提琴与钢琴

这首乐曲是1959年完成的《小提琴与钢琴奏鸣曲》的第二乐章，后因德国小提琴家柯尼希演奏而于1969年改写，增加小提琴独奏的引导部而成为一首独立的乐曲。

全曲分为宣叙调的引导与悠慢抒情对话两部分。节拍为$\frac{3}{4}$和$\frac{1}{8}$拍，旋律骨架为四、五、八度音程，音乐另加了许多半音变化的渲染。悠慢板部分为三部曲式，小提琴与钢琴之间构成神秘的三声部对位风格。乐曲格调深沉，富于主观性。

(高为杰)

伊福部昭
(汉: Yifubu Zhao;日: Ifukube Akira)

日本民族乐派作曲家。1914年3月7日生于北海道东端的渔港钏路。少年时代接触到当地的民间音乐,15岁开始靠袖珍总谱和唱片自学作曲;1935年师从俄国作曲家齐尔品学作曲法和配器法。后来毕业于北海道帝国大学林学系,至第二次世界大战结束,一直在林业部门工作,同时从事创作。1944年在中国东北地区接触到中国民间音乐,受到极大影响。战后专心致志于音乐,1946年在东京音乐学校执教。芥川也寸志、黛敏郎、松村祯三、三木稔均出自他的门下。1975年任东京音乐大学校长。代表作品有管弦乐曲《日本狂想曲》、《风俗性的三折画》、《交响叙事诗》,舞剧《莎乐美》、《着了迷的城市》等。他曾说:"作曲家对自己忠实,就只能是民族化的。国际性被认为是它的反义词,其实这也是民族意识作为根基而产生的词汇,不能单看字面。……作曲的目的绝对不是为了显示民族性,然而艺术必须通过其民族的特殊性到达其共同的人性。"

日本狂想曲 (Japanese Rhapsody) 管弦乐

作品是包括钢琴、竖琴(2)、打击乐(9)的三管编制。作于1935年。翌年4月5日由俄罗斯指挥家赛维茨基(Fabien Sevitzky, 1891—1967)与波斯顿人民交响乐团首演。1935年12月17日获齐尔品首席奖。它既是伊福部昭的成名之作,又是第一部通过严正的国际评估得到认可的日本管弦乐曲。

作品由"夜曲"与"节日"两个乐章组成,第一乐章,带日本风味的歌舞,适度为快板,以$\frac{4}{4}$拍为主。带再现的三部曲式: 55(A)+28(B)+56(37+19A^1),共139小节。第二乐章的速度比前乐章快一些,情绪热烈。一开始节拍变化频繁,之后基本上用$\frac{4}{4}$拍。最后在民间节日的欢快气氛中终曲。

交响叙事诗 (Ballata Sinfonica) 管弦乐

完成于1943年。同年11月20日在东京日比野公会堂由山田和男指挥东京交响乐团首演。1987年11月7日在上海公演时,由芥川也寸志指挥上海交响乐团演奏。

全曲分两大部分。第一叙事诗是随想风格的快板。间歇之后是行板速度的第二叙事诗，具有狂想曲体裁特征。第二叙事诗动力性较强，主要主题的民间舞曲特征鲜明。夹入其中的几个插部主题抒情但是带宣叙调特点，与主要主题形成对照。第二叙事曲气氛悲愁，唱出的民歌旋律扣人心弦。全曲的音调与节奏具有浓郁的民族色彩，作曲家"希望唤起蕴蓄在我们内心而从未唱出来过的歌声"。乐曲最后以再现第二叙事诗开头用双簧管独奏的引子段落作为尾声，静静收束。

基立亚克人的古老吟诵歌 (Ancient minstrelsies of the Gilyak tribe) 声乐套曲

作于1946年。1947年6月26日由贝尔托勒梅里·能子首演。作品由钢琴与女声表演，钢琴伴奏占有很重要的地位。伊福部昭研究过基立亚克人的民间音乐，歌词由他本人译出。作品被认为是20世纪40年代日本音乐发展到达转折期的一个标志。音乐生动而具有浓烈的泥土气息，由"哎，哎，怎么办"(ai ai gomteira)、"拾苔桃果的女人"、"在那边的河上"、"为参加熊节者送行之歌"四首歌组成，可单独表演。

节奏的不断反复 (Ritomica ostinato) 管弦乐

作于1961年。同年10月9日在东京交响乐团第116次定期音乐会上首演，上田仁指挥。作品由钢琴与乐队演奏。顾名思义，本曲将"不断地反复特定的节奏"。乐曲采用自由的三部曲式，内容犹如一首没有写出标题的交响诗，形象生动多彩，带有风俗性特色。全曲演奏约23分钟。伊福部昭本人曾写道："这部作品的意图，主要在于采用我国传统的思维方式。旋法也以民族传统的音律为基础，节奏则以五和七的奇数拍为基础，因为这种节奏是日本韵文的基本特征。"

(罗传开)

尹　伊　桑
(YUN Isang)

德籍韩国作曲家。1917年9月17日生于统营。其父为诗人尹基亨(Yun Ki-hyon)。他14岁开始写作音乐，在日本的大阪音乐学院及东京接受音乐教育。曾参加抗日地下活动并于1943年被捕，胜利后参与文化生活重建工作。从

1946年起，他先后在统营及釜山教授音乐，1953年后在汉城大学教授作曲。1955年获得的汉城奖使他能够旅欧留学：在巴黎音乐学院师从雷威尔(Revel)，在柏林高等音乐学校师从布莱赫尔(Blacher)、卢福尔(Rufer)等，并参加了数届达姆斯塔特夏季音乐讲习班。1967年他被控为共产党员并被绑架到汉城监禁。两年后被释放回柏林，1970年获赦免。其后在汉诺威及柏林高等音乐学校教授作曲。作为汉堡和柏林研究院的成员，他于1970年获文化奖，次年入德籍。

尹伊桑创作的基本目的是通过西方音乐的手段来发展朝鲜音乐，将远东音乐的演奏实践同西方乐器相结合以及用当代西方技巧来表现亚洲人的想象力。他在1959—1960年的作品遵循着那个时代达姆斯塔特式的十二音序列风格。但1961年后，随着《洛阳》(Loyang)、《莲花赞》(Om mani padme hum)、《礼乐》(Réak)、《歌词》(Gasa)和《歌曲》(Garak)等作品的问世，他的创作个性得以形成。新颖的滑奏、拨奏和颤音给人以异国情调的印象；中国宫廷音乐典型的装饰性被用来强调旋律线高度分化的特征。在1964年以后的作品中，尹伊桑大量运用了以音流构成的旋律线，并依赖所谓的“主干音”来建立自己音乐形式的重心，代表作品有《管风琴音响》(Tuyaux Sonores)、《流动》(Fluktuationen)、《意象集》(Images)及《多维》(Dimensionen)等。尹伊桑的歌剧以道教的阴阳哲学为基础，其中的声乐往往在歌唱与道白之间游移，所用的装饰音与器乐写作类似。1971年他开始将其总谱简化和归类。由于受到朝鲜寺庙舞蹈姿态的影响，他的《音型协奏曲》(Konzertante Figuren)显示出力度动态的严谨。1977年写作的《二重协奏曲》则具有十分明显的叙事性。1983年，66岁的尹伊桑完成了他的四个乐章的《第一交响曲》，次年又完成了三个乐章的《第二交响曲》，连同他在1979年为大管弦乐乐队写作的《穆瓦克舞蹈幻想曲》(Muak Tanzerische Fantasie)，这三首乐曲是他在总结和发挥自己的创作理论与实践基础上的成熟之作，显示了作曲家用管弦乐队非常规配器组合来创造带有明显的朝鲜或亚洲音乐色彩的大型交响音乐的能力。当然，这也更加牢固地奠定了他在20世纪下半叶现代音乐中的地位。

尹伊桑具有独创意义的作曲技法主要是他称之为“主干音”的写作技术。这是将中国和朝鲜传统音乐对单音和单旋律通常所进行的丰富而复杂的变化及其所包含的审美思想，同欧洲先锋派的无调性音乐语言及发展音乐的逻辑思维相综合，从而形成一种有别于他人音乐语汇的独特技术。具体说来，

即每个单独的声部都按自己的方向前进，以至于若干个单独声部造成了大量的摩擦与对比，形成复合体。而这个复合体又总是整个音乐织体的一部分。整个音乐是一股持续的音流，除非它偶尔为重新产生新的动力而被敲击性的爆发所打断。主要声部经常是极端装饰化的，并通过几个中心音高来延续和发展。这种技法被尹伊桑从60年代初开始发展并贯穿于其后的许多作品之中。音乐的旋律线条通常形成宽窄相间、类似于中国书法中线条的带状结构。此外，从动机到段落，从局部到整体，音乐的曲式结构都体现了道教的阴阳哲学观。正因为如此，尹伊桑的音乐才得以在西方先锋派音乐中以其非欧洲现代音乐的面貌而广受瞩目。

意象集 (Images) 长笛、双簧管、小提琴、大提琴四重奏

该作品是作曲家在被囚禁时创作的三首乐曲之一，完成于1968年。创作的灵感来自6—7世纪江西(Kangsǒ)陵墓中的“高句丽”(Koguryǒ)壁画。此墓穴位于北朝鲜平壤西南三墓里(Sammio－ri)附近。

尹伊桑在1960年得到这些壁画的复制品，1963年又看到原作。这次北朝鲜之行导致了特工人员对他的绑架。在高句丽时代，通常在墓室的四壁画上四个保护神。黑龟与蛇除了代表北方外，还代表冬季、水等等。东墙的蓝龙代表春季、风、木。南墙的红凤凰代表夏季与火。而尹伊桑的“意象集”实际上只表现西墙的壁画。音乐反映了他力主的“貌似清楚实则模棱两可”的审美观。西墙上不仅有代表秋天和金属的老虎，而且还描绘了龙、龟和凤凰的碎片所编织的图形。这样，四个保护神便融进一个整体，一个比其余部分更能吸引观众的动物图形。

作品于1969年3月24日在美国加利福尼亚州奥克兰德市密尔斯学院首演。作曲家将壁画转变为不同音色的乐音。长笛、双簧管、小提琴和大提琴分别象征着龟、龙、凤凰和虎。但随着观众位置的变化，他们感觉到的物体也在变化。因为即便从理想的视觉位置也不可能同时看到这四副图象的整体。这部作品的成就在于它把对立和分歧集中于一个和谐的整体。

对这首二部曲式的乐曲的分析应集中在“主干音综合体”(main－tone－complexes)上。第一部分更多地倾向于被动消极的“阴”的原则，而第二部分则体现了主动积极的“阳”的观念。第二部分末尾将第一部分结束中提炼出的材料加以发展，四个角色互相接近。其动态达到了阴阳平衡的和谐。

二重协奏曲 (Double Concerto) 双簧管、竖琴与小交响乐队

作于1977年。是尹伊桑1972年以《音型协奏曲》开始的协奏曲系列的一部分，题献给海因兹(Heinz)和霍利格尔(U·Holliger)并由他们在1977年9月26日首演于西柏林。在乐曲中，尹伊桑讲述了一个朝鲜神话故事：公主(由竖琴演奏)爱上了放牛郎。国王对这种门不当户不对的爱情深感恼怒，遂诅咒他们变成银河系两边的星星。作为唯一的恩惠，他们被允许每年的七月七日那天在银河的中间相会一次。乐曲的曲式遵循持续而非发展的原则，与叙事的主题相吻合。按欧洲曲式的分类，这部作品像李斯特的交响诗一样在单乐章中发挥了多乐章的原则。用多乐章的眼光去看它，乐曲的曲式结构大致是：一个相当活泼的第一乐章接着一个慢板乐章，然后再汇入快板第三乐章。竖琴的华彩段并不意味着乐曲的结束，因为两件独奏乐器的二重奏意外地插入了第三乐章。

第一乐章可粗略地划分为两段，每段本身亦由两个小的部分组成。开始是宫廷场面的展现，铜管的导入和弦不仅意味着开场，而且意在揭示王宫里的冷酷无情。竖琴属于宫廷，双簧管在“远处”回答。在第二次相会中，双簧管变为在“近处”回答，音乐更加热烈。其后，双簧管的“求婚”积极而明确，开始由弦乐与木管，然后由竖琴作答。

慢板乐章是一个二段体的独奏插部，表现了相爱的欢悦。独奏乐器在焦虑不安的第一段中由乐队中的双簧管伴奏，在第二段中则由大提琴和打击乐伴奏。作曲家称这些伴奏声部是“宫廷的同情者”，其中乐队双簧管象征着凤凰。

接下来的乐队全奏欢快地引入了竖琴的华彩段。弦乐和木管描绘了护送这对恋人的喜鹊的飞行，而铜管的告诫与威胁则不占优势。在乐队狂暴的间奏中，铜管暗示了这对恋人注定要分离的命运。此时的二重奏由平静转为激动。一段连结的间奏将音乐带回到铜管的序奏和弦，并结束了全曲。

实际上，尹伊桑在这首乐曲中讲述的故事，与中国民间流传的牛郎织女的故事大同小异。作曲家的真正意图是提醒人们思考朝鲜分裂的民族悲剧，牛郎与公主尚可每年在银河相会一次，而南北朝鲜的人民在当时连这一点都做不到。这也正是作曲家对自己囹圄之难所发出的感叹。

此外，乐曲的构成体现了作曲家喜好的阴阳哲学观念。两件独奏乐器之间、上下句之间、上下段之间、前后部分之间，不分大小长短，均包含了阴阳的对比性融合的关系。在乐曲的多声部织体的写作上，作曲家仍旧运用了他的“主干音技法”。

(朱世瑞)

早坂文雄
(汉: Zaoban Wenxiong;日: Hayasaka Fumio)

日本民族乐派作曲家。1914年8月19日生于宫城县，1955年10月15日卒于东京。自学作曲与钢琴。1932年与志同道合的伊福部昭、三浦淳史等组成“新音乐联盟”，两年后在北海道扎幌举办第一届国际现代音乐节。1936年加入日本现代作曲家联盟。1947年与清濑保二等人组成“新作曲派协会”。作有90部电影音乐作品，其中《罗生门》等获国际奖。他的创作从雅乐、能乐等日本古代音乐乃至东方艺术中汲取养料。晚年提倡“泛东方主义”，其理论对后来的日本作曲家产生相当大的影响。早坂文雄认为日本传统音乐具有单纯性、无限性、非合理性、平面性与植物性的感性(flora)，他力图创造与西方音乐分庭抗礼的东方音乐风格。

左方之舞与右方之舞 (Left dance and right dance) 管弦乐

作于1942年。三管编制日本管弦乐作品的早期代表作。以日本雅乐为题材。在9世纪，雅乐系指唐乐(左方之乐)与高丽乐(右方之乐)。唐乐系中国唐代的燕乐(宴乐)即俗乐传入日本后的名称。高丽乐系三韩乐与中国东北地区的渤海乐。舞时以唐乐伴奏者称左方之舞或左舞;以高丽乐伴奏者称右方之舞或右舞。舞乐有固定的程式。作曲家在本曲首演时写道:“确认东方美的存在。在历史性展开中产生的现代性的表现。对传统美的感性的顺从——不论什么时代，当文化要发展，这种传统美的感性就会成为其根源。对于形成飞鸟时代、奈良时代、平安时代性格的合乎理想的悠远、宏大、优美、典雅、宽阔的品性的憧憬……”或许可以认为，早坂文雄晚年提出的“泛东方主义”的审美观念，在这首作品中已经有所体现。

悠卡勒 (Yukar) 交响组曲

三管编制。

1954年6月起稿，1955年5月8日完成。同年6月9日首演，由上田仁指挥、东京交响乐团演奏。《悠卡勒》系阿伊努人的民间叙事歌，用第一人称展开。本曲从《众神的悠卡勒》中选出五篇添上序奏构成六个乐章的交响组曲。作曲家曾说:“作曲时力求所有部分都单纯、明快、简练。还考虑到节奏的非合理性

这个重大问题。……虽然原诗是叙事诗，但这里不作叙事性的描述，而是要用直感来加以抽象化，……使其成为形而上的现代的神话。"他还说，配器避免用西洋的传统手法，力图用以"线"和"点"为主的产生东方式音感的方法，不过紧张度能否维持就很难说了。因为属初步的尝试，感到非常难办；形式与内容是不可分的，因此不用西洋既成的曲式，而改用为本曲新设想的作法来展开。

第一曲"序奏"，行板。第二曲，"汉洛卡(燕神)"，小快板。第三曲，"参塔托里拜纳(月中孩儿故事)"，行板。第四曲，"汉契基基(雀神酒宴的故事)"，迅速的快板。第五曲，"诺贝(匹卜库狱中女神嫉妒的故事)"，速度中庸。第六曲，"凯涅贝齐齐(惩罚野熊的故事)"，活跃的快板。最后以中庸的行板速度的结尾收束。本曲对黛敏郎、武满彻等后来的日本作曲家产生了显著影响。

全曲演奏约48分钟。

(罗传开)

钟信明
(ZHONG Xinming)

中国作曲家、指挥家。广西桂平人。1935年生于南宁市。1956年于中南音乐专科学校毕业后，即在该校(现为武汉音乐学院)任教至今。

作为乐队指挥，钟信明于1956年考入上海音乐学院指挥系乐队指挥专家班，师从来华讲学的前苏联专家迪利济也夫。以后长期担任湖北艺术学院——武汉音乐学院师生乐队、武汉交响乐团的指挥，曾与一些著名的中外音乐家合作演出。他还指挥过中央乐团、上海电影乐团及武汉地区大型联合乐队，积累了丰富的实践经验。对中外交响音乐文献的熟悉和对交响乐队表现力的透彻了解，使钟信明在交响音乐创作领域能得心应手地发挥自己的创造力。

1961年，钟信明开始写作交响组曲《长江画页》。为了描绘长江旖旎的自然景观和多姿多彩的民俗风情，他吸收了后期浪漫派、民族乐派、印象派以及当时所能接触到的前苏联近现代作曲家的某些表现技法，如和声的复合功能、多调性、变换节拍律动、讲究细腻的色彩等，具有很好的艺术效果。1963年完稿后即受到许多同行的赏识，纳入了中央乐团的排练计划。不幸

的是，当时的极左的政治观、艺术观以及接踵而至的"文化大革命"，使这部作品窒息在襁褓之中。直到沉默了18年之后，这部作品在1981年全国首届交响乐创作评比中获奖，才使人们领略到作曲家精心的艺术创造。

除《长江画页》外，钟信明的主要作品还有：交响组曲《展览会》(1960)、《第一交响曲》(《编钟》、1984)、第一小提琴协奏曲(1986)、《第二交响曲》(1988)，为庆祝编钟音乐厅落成而作的《庆典序曲》(1991)等。这些作品，注重发挥音乐内在的表现力，在继承传统的基础上，根据音乐表现的需要，广泛借鉴并适度运用各种音乐表现技法。他重技巧而不唯技巧，在"为我所用"的前提下，对各种技巧"兼收并蓄、融汇统一"，努力在传统与现代、民族性与世界性、可听性与探索性之间寻找沟通点。他希望自己的作品能体现出"我要说的话要说得清楚，也要让别人能听得清楚我在说些什么。"①

1989年12月13日，"钟信明交响作品音乐会"在北京音乐厅举行，受到北京音乐界的注目。评论界认为，他的《第二交响曲》"渗透了我国民族民间优美的音乐蕴含，有较高的可听性；音乐完整统一、情感贯穿、配器洗炼、技法纯熟，具有高度艺术性和思想性，是近年来交响音乐新作中的成熟之作。"②

由于在交响音乐创作上的成就突出，他于1991年元月获得湖北省颁发的"首届文艺明星奖"。

第二交响曲——献给人类文明的开拓者

这是一部单乐章交响曲。1988年夏在武汉动笔，同年冬完稿。1989年10月为庆祝中华人民共和国成立40周年在武汉排练演出，武汉乐团演奏，作曲家担任指挥。1989年12月13日在北京音乐厅"钟信明交响作品音乐会"正式公演，中央乐团交响乐队演奏，韩中杰指挥。

这部交响曲经历了长期的创作孕育过程。早在1976年"文革"结束时，作曲家就想创作一部以"1976"为题材的交响作品，为此曾到北京、东北和华北等地进行采访，其后又到秭归、兴山、神农架一带鄂西山区深入生活，为这部交响曲的创作积累了丰富的素材。《第一交响曲》、《第一小提琴协奏曲》的写作，以及平时对20世纪作曲技术理论的关注和研究，使他的创作功力得以恢复和拓展，促成了这部作品创作条件的成熟。

---

① 钟信明《第二交响曲的创作思维及有关问题》，载《黄钟》1991年第一期。

② 1990年《中国音乐年鉴》第8页。

对这部题献给“人类文明开拓者”的交响曲所要表现的思想内容，作曲家有如下陈述:“开拓者之路/是一条荆棘之路/一条艰险之路/一条献身之路。/开拓者作为人类的先驱/代表着真理/是智慧、力量与理想的化身/他们前赴后继/不可战胜。/无数的开拓者/为人类创造了灿烂的文明/创造了一个美好的世界/他们也必将继续为人类/开拓无比光明、幸福的前景。/真理必定战胜谬误/光明必定战胜黑暗”。[①]

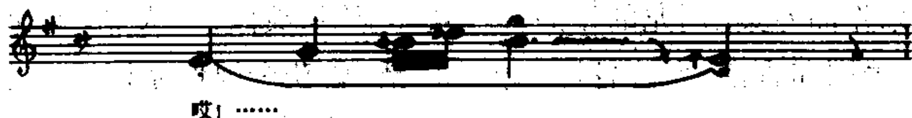
这部交响曲采用省略再现的奏鸣曲式，其结构图式为:

1—107小节	108—174小节	175—229小节	230—299小节
序　奏	主　部	副　部	第一展开部
Andant Lento	Allegro	Adagio	Allegro

300—400小节	401—571小节	572—610小节	611—667小节
插　部	第二展开部	再现部	尾　声
Moderato	Allegro Vivace	Adagio	Vivace
	(486—571为高潮)	(序奏材料变化再现)	

这样的结构，避开了乐章分割的框架，音乐一气呵成，乐思贯通。

全曲核心的音乐材料，源于鄂西民间音乐的“三音歌”，其特征是连续的小三度进行:



早在60年代初为《长江画页》搜集创作素材时，钟信明就在古代大诗人屈原的出生地秭归县听到过这样的“薅草锣鼓”，这一悲凉苍劲的“喊山调”(“薅草锣鼓”的句首)在作曲家的心灵产生了强烈的震撼，使他久久不能忘怀。显然，这一可以追溯古代荆楚文化遗貌的独特音调，长期萦绕在作曲家的脑海，其深刻的精神文化内涵正好与《第二交响曲》所要表现的题材在气质上相吻合，于是便自然成了贯穿全曲的核心动机。

① 见《黄钟》1991年第一期34页及“钟信明交响作品音乐会节目单”。

全曲包含三个重要的音乐主题:

1. 序奏与主部主题。取鄂西"三音腔"为动机,用自由十二音写成,深沉、严峻,具有哲理性。

2. 副部主题。抒情、甜美的五声性音调,体现为美的象征、美的希望与渴求。

3. 展开部的插部主题。音程连续大跳、棱角分明的特性音调,其蕴含的力度表达了积极进取的追求。当弦乐演奏时,这一主题又显得崇高和壮丽。

三个主题在全曲的高潮处叠现,产生强烈的张力,使戏剧性矛盾冲突达到高点。

在写作技巧方面,作曲家不拘泥于某一风格模式,而是广采博取、兼容并用。传统技法、复合功能、泛调性、多调性、音块和声、自由十二音及数列组合等技法都有恰当的运用。它们丰富了音乐的表现力,使这部交响曲既有严肃、深刻的思想内涵,又有美与动情的感染力,可称之为"力与美的交响曲"。

(王安国)

周　龙
(ZHOU Long)

中国作曲家。1953年7月8日生于北京。自幼学习音乐,后随严良堃学指挥,随罗忠镕、黎英海、樊祖荫等学作曲技术理论。1983年毕业于中央音乐学院作曲系,在校师从苏夏教授学习作曲。后任中国广播艺术团创作员并在母校兼课。中国唱片公司曾出版题为《广陵散》、《空谷流水》的周龙管弦乐作品、民乐作品专集。周龙的作品曾在联邦德国、英国、意大利、菲律宾、新西兰、日本、美国和香港、台湾各地公演及广播。曾获全国作品评比一等奖(弦乐四重奏《琴曲》)、二等奖(民乐四重奏《空谷流水》),多次获美国作曲家协会年度奖,"Meet the Composer"奖及纽约州艺术基金会委约作曲奖(1986年及1987年)。1989年获伯克希尔(Berkshire)戏剧节和古根汉现代艺术博物馆"创作与创作过程"节目作曲委约。周龙亦为领先运用现代创作新观念于民乐创作领域的作曲家之一。近年主要作品包括:钢琴独奏与电子音乐录音带作品《无极》;单簧管、筝与低音提琴三重奏《定》;五重奏《禅》;弦乐四重奏《魂》;《离骚清唱剧》与《诗经清唱剧》。作品多以表现人的内在思想变化为主题,内涵深刻、胸怀博大,采用无调性写法,作品有抒情性也有戏剧性的一面。周龙1985年赴美,在纽约哥伦比亚大学师从周文中、Mario Davido-

vsky、George Edwards教授学习作曲，1993年获博士学位。

弦乐四重奏琴曲

作于1982年。1985年由中央音乐学院四重奏团首演于全国第四届音乐作品评奖赛，除获作品一等奖外，还获演奏优秀奖。乐谱发表于中央音院学报1984年第二期。

作品采用了欧洲弦乐四重奏的形式，然而在题材、音乐素材、结构布局、多声部写作和音色处理等方面都力求体现中国传统文化、音乐独具的音韵和风格。意境根据唐代诗人柳宗元的七言古诗《渔翁》："渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。"音调来源于古琴曲《渔歌》。演奏上运用了一些新的提琴演奏手法，既增加了乐曲的情趣，又和民族乐器特殊的演奏手法有联系。它不是单纯地模拟古琴的音响，而是抓住了作品中特有的神韵，把"渔歌"的意境表现得淋漓尽致。

空谷流水 笛子、管子、筝与打击乐器

作于1983年。1985年由中央音院民乐团首演于西柏林地平线音乐节。后曾在意大利、纽约、日本、北京、香港等地再度公演。乐谱发表于《音乐创作》1984年第一期。

乐曲以富于我国民族风格的旋律为基调，采用了尝试性的乐器组合及演奏法，在节奏律动的安排和音色处理上作了一些探索，并在曲式结构、和声语言以及多声部的写法上，尽可能保持中国传统的民族气质，以表现祖国风光的秀丽和人们生气勃勃的精神面貌。

"广陵散"交响曲

作于1983年。同年由中国电影乐团在北京首演，姚关荣指挥。此曲以著名古琴曲《广陵散》为素材。这首古琴曲描写的是战国时期聂政为友人报仇的悲壮故事。聂政是韩国人。韩卿严遂与相国侠累结怨。闻政勇，虚己下交，并求其代为报仇。政以母在，不许。母死，政仗剑独行入相府，刺杀侠累后自杀。事在公元前397年。

魏晋时期著名才子、音乐家嵇康，遭当权者忌恨，在临刑前，从容抚琴弹奏他生平最喜爱的《广陵散》，借以表达他不与司马氏统治集团合作的

慷慨气节，悲壮之声，闻者无不怆然涕下。

《广陵散交响曲》分为三个乐章，以复仇为主题，富于悲剧性。章节之间幽怨凄清与激昂慷慨的情调形成强烈对比。三个乐章连续演奏。

定 单簧管、古筝与低音提琴三重奏

作于1988年，同年由美国纽约井上和子现代室内乐团在纽约首演。1989年在台湾再度公演。

作品表现了作曲家对佛教中的"定"之心专注一境而不散乱的精神状态及意境的想象与理解。全曲用抽象的慢速即兴式风格进行创作，主题音调的基本材料包括一个十二音序列和一个调性旋律。所选择的乐器组合形式包括吹、弹、拉乐器各一种，音域覆盖面宽，各乐器均可模仿中国传统乐器的各种装饰音等特殊的音响效果。另外，作曲家混合使用了中西乐器，旨在进一步表达东西之间、古老文化与现代文明之间的融合。乐谱与分析论文发表于《中央音乐学院学报》1989年第三期。

禅 长笛、单簧管、小提琴、大提琴与钢琴五重奏

作于1990年。同年获选首演于第一届太平洋音乐节，日本札幌。

"禅"，意为"思维修"，指佛教中心注一境、正审思虑、将散乱的心念集定于一处，以达顿悟的过程。作曲家基于"明心见性"、从有到无的理念，在设计音高的材料上从繁复到简化，节奏上从活跃到静默，音域上从密集到开放，音色上从多变到单调，音响上从近景到空间，使作品体现出自世俗到空定直至净化的转变。

(成　舟)

周　文　中
(ZHOU Wenzhong)

美籍华裔作曲家。1923年7月28日生于中国山东烟台。自幼喜爱音乐与文学。40年代曾在中国就读于圣约翰大学及广西大学，毕业于重庆大学建筑系。1946年起移居美国。虽然他获得过土木工程学位并得到耶鲁大学建筑学院的全免奖学金，但却到波士顿新英格兰音乐学院随尼古拉斯·斯罗尼姆斯基(Nicolas slonimsky)学习作曲，其后在纽约哥伦比亚大学随奥托·吕宁(Otto Luening)学习并在该校完成学业。1949年，周文中与晚年的埃德加·瓦雷兹相

识并成为他的学生和挚友，后被聘任为瓦雷兹音乐遗产管理人，负责续作、校订和出版瓦氏作品，成为诠释瓦雷兹音乐的权威人士。

周文中曾荣获多种奖项、奖金和创作委约，其中包括1984年华美协会青云奖，洛克菲勒基金会奖金，两次古根汉奖学金，国家文学与艺术研究院奖，库塞维茨基音乐基金会委约，纽约州艺术委员会委约奖金，国家艺术基金会委约。

由彼德斯公司出版的周文中作品包括他为管弦乐队而作的《花落知多少》、《花月正春风》、《山水》，为木管乐队而作的《御风》，为铜管和三组打击乐器而作的《尼姑的独白》，室内乐《变》、《渔歌》和《韵》，打击乐四重奏《谷应》，钢琴独奏《柳色新》，长笛与钢琴《草书》等。他的作品或由遍及全世界的管弦乐团演奏过，或在许多重要的国际音乐节上展演，多部作品由作曲家唱片公司等灌录唱片出版发行。

由于他有深厚的中国传统文化修养，对中国古代音乐、戏剧、诗词、书法、水墨画和古琴曲作了多年不懈的研究，因而作品深蕴东方文化精神。他首先建立并阐明运用单个音作为音乐结构及情绪表现的基本素材，构建融书法、易经理论于其中的创作手法及理论体系，探寻一条运用中国传统文化思想与西方20世纪现代作曲技法相结合的新路，成为中国现代音乐史上建立一种音乐创作新学派的开端。

周文中现为哥伦比亚大学弗里茨·赖纳作曲讲座教授。曾任艺术学院教务副院长及负责作曲博士学位课程的作曲系主任，宾西法尼亚、夏威夷等大学客席教授，并曾任教于伯克希尔音乐中心和本宁顿作曲家研讨会。他是亚洲作曲家同盟的终身荣誉会员、作曲家唱片公司荣誉理事、美国大学作曲家协会创办人。他还曾任职于为数众多的文化机构。1982年被选为美国文学艺术研究院院士。

1978年，他创建美中艺术交流中心，担任该中心主任。10余年来，在艺术教育、音乐、文学、戏剧、舞蹈、绘画和雕塑等方面，实行了多种美中艺术交流项目，推动并组织了1988年8月在纽约哥伦比亚大学举行的“海峡两岸中国作曲家会议”以及1990年夏季在日本札幌举行的“太平洋音乐节作曲家会议”，为东西方文化交流和中国音乐的发展作出了贡献。

山水三品 管弦乐

作于1949年。1953年由著名指挥家斯托科夫斯基(Leopold Stokowski)

指挥美国旧金山交响乐团首演。这是周文中的成名作，以中国传统音乐旋律为基础，结合法国印象派管弦乐法与和声而写成。创作灵感得自于郑燮、刘基和丁彭的三首古典诗词。由于作曲家一向欣赏王维的"诗中有画，画中有诗"，并认为"诗中有乐，乐中有诗"，于是他把选好的三首古诗译成英文附在总谱内，引起了斯托科夫斯基的兴趣，遂促成首演。首演后，旧金山四种报刊对此作品的演出给予很高评价，音乐评论家弗兰肯斯坦在《旧金山纪事报》上写道："《山水三品》灵巧而富于想象地运用了古老的曲调，充满思乡怀旧之情，色彩丰富，委婉动听，又极简洁。它以特殊的成功在东方和西方音乐之间的沟壑上架起了一座桥梁"。1959年，芝加哥交响乐团也演奏了这部作品，随后由片尼苏拉节日管弦乐团灌录了唱片。

"花落知多少" 管弦乐

作于1954年。1955年由路易斯威勒管弦乐团在肯塔基州首演，罗伯特·魏特里指挥。

这部标题取自孟浩然五言绝句《春晓》的作品，是周文中获得重大成功的早期之作。1960年前后在纽约、费城、旧金山、东京、柏林和汉堡等地演出，得到热烈赞扬。德国音乐评论家斯塔肯斯密特称周文中是一个诗人，一个"音乐书法家"，说他的音乐之笔临摹了书画家最为微妙的笔触，甚至可以从中感觉到毛笔的点、撇、勾、捺的动势。德国音乐评论家弗兰肯斯坦认为："就勋伯格的观点而言，这种对音乐的极端的和具有强烈个性的处理结果会产生意外的创新的可能性。"美国的音乐评论家们则写道："这是一首最有诗意的音画"，"富有东方色彩，但并未使用通常的五声音阶"，是"风、雨和飘落的花瓣的印象之作。"全曲由一个序奏与三个段落组成。

尼姑独白 铜管和三组打击乐器

为铜管(独奏小号、四支圆号、三支长号、一支大号)和三组打击乐器而作的这部作品于1958年完稿。同年12月在伊利诺大学首演，罗伯特·格瑞(Robert Gray)指挥。

作品根据一部中国古代戏剧情节创作。音乐描绘在一个漆黑的庙宇大厅中，一个尼姑跪在圣坛前崇拜佛像的情景。那加了弱音器的小号由大半时间加了弱音器吹奏的圆号、管乐器及打击乐器华丽的音响衬托着。调性与节奏变化多端，通过运动和能量，线与结构的交互作用与调整，在空间的均衡上创

造出极有张力的韵律，使听众仿佛置身于空寂的佛庙大厅之中。侧耳细听，从那里面飘出了木鱼声、钟鼓声，还有那位小尼姑发自肺腑的独白。

草书 长笛与钢琴

完成于1963年。由哈文·索尔伯格(Harvey Sollberger)和查尔斯·乌里伦(Charles Wuorinen)于1964年在纽约首演。

作曲家从中国书法运笔的轻重、快慢、顿挫领悟到音调的强弱、疾缓、抑扬；从墨色的深浅、干湿领悟到音色的浓淡、枯润；从书法笔致的刚中有柔、断中有续、放中有收领悟到的或凝重或飘逸的气韵。代表东方美学和中国音乐之重要组成部分的古琴音乐，有着与中国书法一样的理论，它的吟、揉、绰、注等演奏手法与书法运笔的提、按、使、转等极为相似。它不以规律为主，而注重韵味。它的音色变化无穷，在弹奏者的控制下，每一个音都具有丰富的表现力。从这部作品起，周文中首先建立和阐明了运用单个音作为音乐的统一体或结构因素的创作手法和理论体系。

渔歌 器乐合奏

为小提琴、低音长笛、英国管、低音单簧管、长号、低音长号、钢琴与两组打击乐而作。完成于1965年。同年4月19日由美国“现代音乐演奏团”(The Group for Contemporary Music)在纽约首演，哈文·索尔伯格(Harvey Sollberger)指挥。

这是根据中国古代琴曲《渔歌》(相传为公元13世纪毛敏仲所作)改编的。

琴的减字谱有近两百种谱字符号，充分准确地标记左右手的勾、剔、撮、滚、吟、揉、绰、注等指法，尽量应用微分音间的细致变化、颤音滑音的多种分类、音色音域的千变万化来发挥富有诗意、画境的音乐情绪。因此琴曲在概念上、结构上、表现上都具有极浓厚的书法精神与水墨美感。

在《渔歌》中，作曲家根据原谱的每一谱字忠实地将其标明的音高、发音、音色、力度及节奏上的种种微妙变化以现代乐器之音响及手法效能加以夸张的处理，增强听觉上的效果。节奏速度之细腻变化虽未见于原谱，却系按照唐大曲音乐之传统而确定。乐句指法偶与原谱不符之处，亦系根据古代“打谱”时所允许的部分“改编”或“借用”的自由而处理的。《渔歌》可认为是歌咏“天人合一”，描绘大自然与人“共鸣”之乐曲。

变 管乐、打击乐与钢琴

完成于1966年。同年由哥伦比亚大学"现代音乐演奏团"首演于纽约，哈文·索尔伯格指挥。这是作曲家自己最满意的作品。他用六种调式代表中国古代"易经"八种卦象中的六种表示沼泽、火、雷、山、水和风的卦象兑、离、震、艮、坎和巽(请注意这里没有用"易经"八种卦象中乾、坤这两个卦象，因为作曲家认为天、地已包罗万象了，不必在此特别表现)。六种特定的音乐模式不只应用于音高组织，同时用于控制时值、强度、发音法、音色与曲式结构。它们相互交织转换，造成了音高、音色、音量、音值的复杂变化。作品运用了更抽象的音乐形式，表现出深深扎根于作曲家头脑中的中国古典哲学和美学思想，使这部作品的精神升华到一个更高的艺术境界，真正体现了作曲家对中国传统文化的理解、造诣和贡献。

谷应 打击乐四重奏

作于1989年。同年由"新音乐协作演奏组"在纽约首演，布拉德·鲁伯曼(Brad Lubman)指挥。

这是作曲家20年时间未发表作品后首次发表的新作。此曲始作于1970年及1971年夏坦哥尔乌(Tanglewood)库塞维茨基作曲家工作室，在停止创作期以前已完成了总体结构布局。1988年恢复创作后，作曲家重新审核了原设计方案，并给了自己过去的工作以满意的肯定，遂将全曲草案详细绘制成谱。此完成版只从原计划中删除了两段，全曲演奏约16分钟。

全曲包括"调意"(引子)与十二段带标题的音乐，它们分别是：(1) 竹之雨;(2) 谷应;(3) 秋潭;(4) 月洁;(5) 深壑;(6) 老树寒泉;(7) 响如金石;(8) 涧之滴;(9) 行云流水;(10) 珠之走盘;(11) 万谷争流;(12) 崩崖飞瀑。

受中国古代八音(金、石、丝、竹、匏、土、革、木)的影响，此作品使用了16种不同类型的鼓锤在各乐器12个不同的位置上由演奏家演奏包括木制、皮制、金属制的近百种打击乐器。虽然在乐器组合形式与作曲技法方面深受西方音乐影响，作曲家在写作此曲时却基于中国古典哲学"易经"理论，结合中国书法与古琴音乐的艺术观，设立了一套从节奏、音域、音色、结构布局全面控制的作曲技法，充分发挥了由中国水墨画所引起的诗意的想象。通过动与静、不同性质乐器音色的巡回式的对比与演变，以及曲中数次小高潮的积累，导致曲终发展成一个激动人心的高潮。此曲通过对山水景物的表现，以抽象的、自我的方式内涵深广地诠释了大自然与人的内在关系，意境邃

远，余味无穷。

(陈 怡)

朱 践 耳
(ZHU Jianer)

中国作曲家。祖籍安徽泾县。1922年生于天津，在上海长大。中学时代即自学音乐，表现出良好的音乐才能。1940年开始写作艺术歌曲、戏剧配乐和管乐队曲等。40年代中期入伍，先后在新四军前线剧团和中国人民解放军华东军区文工团工作，创作了《敲碎你的脑袋》和《打得好》等一批部队歌曲。1949年中华人民共和国成立后，先后任职于上海电影制片厂、北京电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂、上海歌剧院和上海交响乐团。其间，他于1955年赴前苏联莫斯科柴科夫斯基音乐学院留学，师从作曲家谢尔盖·巴拉萨年，1960年学成回国。现为中国音乐家协会常务理事，上海音乐家协会主席、中国文联委员及上海文联主席。

朱践耳是一位异常勤奋的作曲家，他在许多重要的音乐创作领域都留下了成功的记录。如声乐曲《唱支山歌给党听》、《接过雷锋的枪》、《清晰的记忆》、交响大合唱《英雄的诗篇》、无伴奏合唱套曲《绿油油的水乡》以及钢琴独奏曲、弦乐四重奏、弦乐合奏、舞剧音乐等。这些作品流传很广，具有很大的影响。他的主要艺术成就，集中体现在交响音乐的创作活动中。从1958年完成的《节日序曲》(Op.10)，到1989年创作的唢呐协奏曲《天乐》(Op.30)，30余年的时间，他经历了一个曲折发展的过程。由于极左政治思潮的干扰和“文化大革命”的摧残，使他在相当长的一段时间里无法进入正常的创作状态。1979年以后，他的艺术创造力得到解放。从1980年第九届“上海之春”(音乐舞蹈节)开始，到1988年第十三届“上海之春”，他每届都推出新的音乐作品。重要的有《交响幻想曲》、《黔岭素描》、《纳西一奇》、《第一交响曲》、《第二交响曲》、《第三交响曲》、《第四交响曲》等。这些作品，题材十分广阔，既有民间风俗民情的描绘，也有重大历史事件的反映和人生哲理的探寻，总的艺术风格是民族性与时代性的融汇。在表现手段上体现了作曲家以音乐内容为本，兼收并蓄、大胆开拓和锐意创新的精神。因此，他的作品具有深刻的思想内涵和精美的表现形式，有很强的艺术感染力，足以代表中国交响音乐在20世纪80年代最新的发展水平。

纳西一奇 交响音诗 Op.25

完成于1984年春。同年在第十一届“上海之春”由上海交响乐团首演，黄贻钧指挥。这部作品以云南纳西族的口弦音乐为基本素材。纳西族有悠久的历史文化，其象形文字及用它写成的巨著《东巴经》，为世界文化之珍奇。东巴舞十分独特，刚发现不久的东巴舞谱为世界最早记录舞姿的文献。纳西族居住处的玉龙山雪峰、虎跳峡飞浪、500余岁的万朵茶花古树，皆为稀世之奇观。纳西族民间音乐中小巧玲珑的口弦，更是别具一格，为诸奇中之又一奇。于是这部作品便以此而取名。

口弦由三片竹簧组成，在三个基本音之外尚可发出不同系列的泛音，为多调性重叠提供了依据。此外，它音色丰富、节奏多变，与本民族其他民间音乐在风格上融为一体，成为作曲家艺术创造的基础。

乐曲包括四个乐章，每个乐章的标题均取自口弦音乐，作曲家根据这些标题的意境展开丰富的艺术想象，结合纳西族民歌的特点，写出了形象各异、情态丰富的音乐。

第一乐章，“铜盆滴漏”。这是一支飘游在幽静旷野中的夜曲，音乐深沉。结构为三部曲式，A段主题源于纳西族的“谷气”调，这种调式很特别，其音列结构与全音阶相似，用萨克管独奏，朴实、深远、耐人寻味。B段主题取材于民间二重唱情歌的“时受”调，音调活动于纯五度音程内一个不完全的半音列，由弦乐奏出，强调口语化的句态和“起、承、转、合”式的吟咏，其音调的起伏升降、节奏的前紧后松，极富民间音乐的韵律感。它像是寂静夜间歌手的吟哦，或像是远方传来的纳西笛声，又像是“东巴”(纳西族中有文化的执掌习俗礼仪的巫师)在诵经。

第二乐章，“蜜蜂过江”。它用音乐造型手法，描绘蜜蜂由远而近，越过滔滔江水后又逐渐远去，意在以勤劳、不畏艰险的蜜蜂象征纳西人民勇敢、豪放的性格。音乐由三个段落组成，以小提琴和长笛交替演奏的十六分音符旋律为蜜蜂主题，用音色粗壮的铜管描绘大江。蜜蜂主题为D调，大江主题为降A调，两主题的叠合，刻画了由远方嗡嗡飞至的蜜蜂遇到拦断了道途的江水。第二段，两主题的调性分别作上、下小三度的推移，在F调上重合，描绘蜜蜂在江河上空飞越。第三段，两主题的调性再次分别作上、下小三度推移，蜜蜂的调性(降A)与大江的调性(D)正好是第一段两主题调性的互换，意味着蜜蜂飞过大江后，“弱者”变成了“强者”，貌似强大的江流被小蜜蜂“征服”了。

第三乐章，“母女夜话”。音乐柔美、抒情。分为四个段落，运用调性布局的变化推动音乐的展开。第一段，大提琴奏出的“母亲主题”和由小提琴奏出的“女儿主题”，同在降A调呈示。第二段，两主题的调性分别向上、下推移大二度，形成降B/降G二重调性结合。第三段，两主题各自再作大二度反向推移，构成C/E二重调性。第四段仍以同样“步伐”在第三段基础上再作一次反向推移，结果两主题统一在D调之中。这样的处理与作曲家所塑造的音乐形象不无关联，它仿佛描述了母女二人在夜间细声地谈话，最初各自陈说自己的意见，由于年龄、性格和经历上的差异，这两代人对生活中某些事物的意见不尽相同，偶尔也有“争论”，但最后她们“统一”了，母女二人终又心心相印。

第四乐章，“狗追马鹿”。这是狩猎生活的写照，表现了纳西族人民强悍、粗犷的性格。作曲家采用多层次的平行、模仿、固定反复等形式，形成丰富的多调性组合形态，描绘围猎时追逐、呼喊的情景和紧张、惊险的场面。

该作品1984年获第十一届“上海之春”创作奖，多次在国外被演奏。

第一交响曲 Op.27

作于1985年8月至1986年3月。1986年在第十二届“上海之春”由上海交响乐团首演，陈燮阳指挥。

作品虽然无标题，但创作题材是对“文化大革命”的深刻反思。长达10年(1966—1976)的“文化大革命”是中国当代史上最重大的政治事件，它对中国社会的各个方面(思想、政治、经济、文化、道德风尚等)产生了巨大的影响。作为一个从现代迷信和“驯服工具”的思想束缚中解脱出来的作曲家，“文革”一结束，朱践耳就萌生了写作这部交响曲的想法。他于1977、1978年两次从上海到北京搜集有关材料，接触各方面人士，访问了一些因参加1976年清明节在天安门广场悼念周总理、反对“四人帮”而遭受迫害的普通群众，经过长时间的酝酿和准备，终于在“文革”结束10年后写成。

这是一部集史诗性、哲理性、悲剧性为一体的交响曲，用作曲家自己的话来说，四个乐章可以分别用四个抽象的标点符号来概括：？，？！，……，！。它令人回忆起那段恶丑横行的年代，人民的痛楚、疑虑、惊讶、愤懑、奋起和抗争，鲜明地表现出真、善、美是不可战胜的这一坚定的信念。

这部交响曲与传统交响曲的结构框架相一致，由四个乐章构成，D、F、降A、D分别为四个乐章的中心音。第一乐章抽象而概括，是全曲的重点。

它由变体奏鸣曲式写成，呈示与展开溶为一体，省略了再现部。引子发出强烈的惊号，一开始就把人们引入动荡不安的音响环境中。呈示部的主部主题用十二音列写成，由弦乐演奏，行板速度，具有沉思和忧虑的色调，严峻而深沉。为使主题丰满、动情，作曲家在音列中使用了较多的重复音，音调的核心是一个大三度接以小二度的三音列。副部主题由同一个十二音列的逆行、倒影、逆倒等手法变化生成，隐含着作曲家对"文革"根源来自革命队伍内部这一莫大悲剧的深刻批判。这个由中快板奏出的主题，夸张地建立在七个音不断反复的固定音型背景上，显得刻板、粗野、呆滞、冷酷，甚至装腔作势、歇斯底里，表现了"文革"中人的灵魂的扭曲。展开部仍以这个基本的十二音列为材料，进行各种排列模式的组合。其中的赋格段，采用非常规的节奏、节拍，体现出病态的痉挛，在各种表现因素的配合下，形成一股咄咄逼人的音响巨流，弥漫着滥施淫威的恐怖气氛，一切美好事物的踪影消失殆尽。引子主题的动力性再现，成为结构段落的标志，但却未出现完整的再现部。主部主题隐含于用低音区陈述的长笛独奏和其后的中低音弦乐群中，一笔带过，余下连续奏出的钢琴经过句，声音微弱，好似人们心中苦痛的发问。

第二乐章以漫画式的夸张笔调，反映了"文革"这场政治灾难的荒诞的一面。这个乐章的结构介乎于复三部曲式与回旋曲式之间。作曲家将京剧西皮过门音调加以"无穷动"的节奏处理，反复出现，衬以管乐尖厉的呼叫，使人想起那由"样板戏"主宰人民文化生活的岁月。此外，《造反有理》和《红卫兵战歌》又把人们带入那"怀疑一切"、"打倒一切"、"全面内战"的特定环境中。气氛森严的木鱼声，刻画愚昧、落后的现代迷信，不无讽刺意味；紧张、恐怖的小军鼓，从不同方位发出清脆的敲击声，使人联想起血淋淋的武斗场面，这是对"四人帮"挑动群众斗群众、在人民内部制造自相残杀惨案的控诉。作曲家对"文革"时期的现成曲调，运用时作了夸张和变形的处理，藉以塑造器乐化的音乐形象，而不是原封不动的"卡歌"、"卡戏"，贴标签。再现时，运用现代音乐的拼贴手段，将不同主题交织叠合在一起。

第三乐章为抒情慢板，是一曲沉重、压抑的悲歌。它用两端对称的拱形结构写成，先由中提琴奏出哀挽的音调。中间是双簧管幽咽的泣诉，接以小提琴悲凉的哀思。主题音调时断时续，揪心的苦痛和无言的反抗蕴积着巨大的力量，预示着风暴的来临，接着便爆发出音响剧烈的第四乐章。

第四乐章以赋格的形式描写波澜起伏的群众斗争场面。据作曲家说，这是"以天安门'四五'运动为依据"而创作的。主题与第一乐章的引子为同一素

材，具有刚毅、果敢、奋进的性格，不同声部的先后进入和多种复调手法的综合运用，把音乐推向高潮，体现了人民群众的伟力必然战胜邪恶的信念。高潮后音乐便转入插部，把第一乐章省略再现的奏鸣曲呈示部放在这儿完整再现，动情的音乐显得格外崇高，片刻谐美的音响给人们带来深深的慰藉。尾声重又响起第一乐章结束时连续演奏的钢琴经过句，音响虽然微弱，却引人深思。

这是一部用交响曲形式表现重大题材的成功之作，内涵深刻，形式精美，在借鉴西方20世纪音乐表现手法并使之与表现内容完美结合方面，取得了重要的突破，积累了新的经验。此曲获1986年第十二届"上海之春"创作一等奖。

第二交响曲 Op.28

完成于1987年8月。由上海交响乐团于1988年5月在第十三届"上海之春"首演，陈燮阳指挥。

这部交响曲与《第一交响曲》题材相似，可以说是"第一"的姊妹篇，但二者在取材的角度和立意上却有差别。"第一"用了四个乐章的篇幅，以恢弘的史诗气魄，全面表现"文革"中人性与兽性的殊死搏斗，不少段落着重揭示"文革"中人性的异化，可以称为"命运"交响曲。"第二"是单乐章悲壮的抒情诗，集中表现被"文革"扭曲的人性的复苏，表达从受愚弄受欺骗中彻悟过来后的痛楚、内疚、悔恨和愤怒。它是一曲真诚心灵的悲歌，可以称为"悲剧"交响曲。作品在初演时，曾加有一个副标题——"一月的遐思"，作曲家写有如下乐曲提示："他的离去，唤醒人性的复苏，也留下永久的沉思"。显然，作曲家是以1976年1月—4月中国历史上发生的重大事件(周恩来逝世——天安门"四五"运动)为背景的。从1980年创作《交响幻想曲》以来，"文革"题材一直紧紧扣着朱践耳的心弦，正如他在"第二"的作品解说中写的："一个能认识自身悲剧的民族，是文明的自尊的民族。壮丽的明天正在忧患中孕育"，反映了作曲家对祖国和民族命运的深深关切之情。

这部单乐章交响曲分为四个段落：引子、慢板、快板、庄板，分别表达"惊、悲、愤、壮"四个符合心理发展规律的情感过程，音乐情绪在四个段落间大起大落，形成鲜明的对比。在音乐性格上，慢板与庄板相对稳定，具有奏鸣曲式呈示部和再现部的功能；它们之间的快板，富于不稳定的戏剧性，带有展开部的性质，结构非常严谨。在写作技术上，作为统摄全曲最重要的结构因素有两个，一个是"核心三音列"——C、A、升G，即相邻音级间的小三度和小二度。

这个三音列取自作曲家本人《第一交响曲》第一乐章的主要音乐材料，共同的"生成细胞"使这两部作品结成名副其实的"姊妹"关系。此三音列及其三种变形(逆行、倒影、逆行倒影)生成了一个完整的十二音序列，在全曲各个音乐段落中，具有同构关系的核心三音列无处不在。另一个重要的结构因素是"核心节奏型"，按菲波那奇数列(1、2、3、5、8、13、21……)加以扩展和控制，随处可见。这种节奏型既打破常规节奏的方整性和周期性，又有规律可循;它避免了节奏的刻板，增加了音乐的动势，有助于音响紧张度的递增递减及节奏组合的有序性。在新音色的开掘方面，作曲家首次在交响乐队中创造性地使用了一种特殊乐器——锯琴(Musical Saw)，它第一次出现在引子与慢板之间，以下行的c、a、升g三音列为基本的曲调走向。这个三音列与人声自然的呜咽十分接近，用擅长于表现滑音和颤音的锯琴演奏，更酷似人声，凄凄切切，如泣如诉，使人受到悲痛欲绝情绪的强烈感染。此外，复调手法在这部交响曲中的成功运用，收到了很好的效果。如在快板中，作曲家设计了一个多达八层的复调段落，这是对叱咤风云的群众斗争场面的描绘，是不可遏制的正义力量对黑暗势力的勇猛冲击。庄板是一个大赋格段，用序列材料派生写成的赋格主题，第一次用中提琴陈述，以后按纯五度关系开展，使这一主题连续七次进入，充分表达出这段音乐深沉、坚毅、悲壮、崇高的意境，给人以长路漫漫、任重道远的深刻启迪。

这部作品获1988年上海市交响乐发展基金会奖，并于1994年获全国第八届音乐作品评奖活动的一等奖。

第三交响曲 Op.29

完成于1988年4月。由上海交响乐团在同年第十三届"上海之春"首演，陈燮阳指挥。作曲家在总谱的封面上绘有代表西藏的符号，注有英文"Tibet"(西藏)。在首演的节目单上，附有"献给藏族同胞"的题辞。

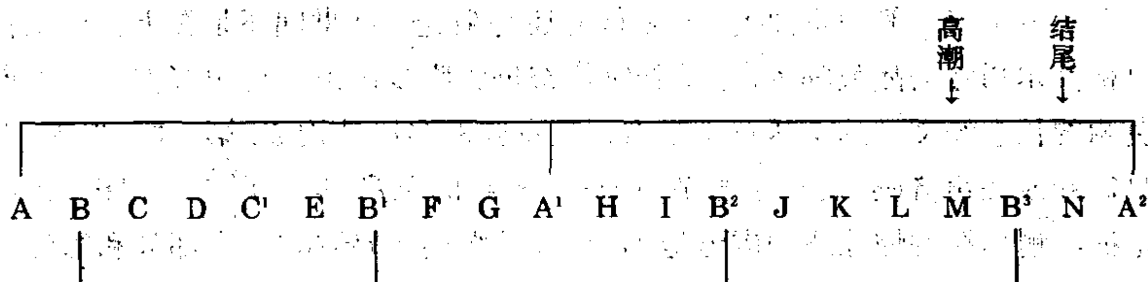
1986年，64岁的朱践耳来到号称"世界屋脊"的西藏采风访问。踏上这片陌生的土地之后，作曲家不仅为神奇的高原风光所吸引，而且为历史悠久、多姿多彩的藏族传统文化所倾倒。他尤为欣赏藏戏音乐，喜爱它奔放不羁的山野味，迷恋它古朴、神秘、粗犷、开朗的艺术气质，感受到它与藏族宗教音乐、宫廷音乐、"格萨尔"说唱以及山歌、堆谢、囊玛、弦子舞的相似之处，认为它概括了藏民族性格中的神秘性和明朗性两大特点。他还惊喜地发现，藏戏唱腔中的调式游移、变幻莫测和打击乐的节奏自由、即兴随意的特点，正好与现代

音乐的某些表现形式沟通契合。于是，他便以藏戏音乐材料作为这部交响曲的基础，将极富特色的藏戏音乐材料扩展引申，突出它结构形态上立体化的时空感和表现方式上的散文性、即兴性、随意性及偶然性。整个作品自由洒脱，具有散文诗的风格。

这部交响曲由三个乐章组成。第一乐章，“神秘之疆”。作曲家在首演节目单上写下了诗一般的乐曲提示：“是佛光还是阳光？在世间还是在天上？是昔日格萨尔勇猛的战鼓阵阵，还是新时代奋进的脚步声声？历史好似一部深奥莫测的长卷经文。”这个乐章由带有再现意味的多段体构成。第一段，唢呐、大号筒和鼓钹声齐鸣，突出宗教节日威严、神秘的色彩。第二段寂静肃穆，仿佛是描绘喇嘛在香烟缭绕中虔诚地诵经。音乐幽远、情感超脱。卜郎鼓和摇铃声令人联想到拂晓前的天葬仪式，生者在为死者祈祷、祝福，晶莹透明的碰铃三重奏是这段音乐结束的标志。第三段为$\frac{2}{2}$节拍的快板，是一个赋格段。主题取自藏戏的说白音调，用二音素材写成，古朴之中透出原始的力度。同音反复，间以增四度跳进的旋律，一往直前，没有间歇的固执节奏加上不规则的重音强调，塑造了勇猛、果断和奋进的形象。第四段集中展示了打击乐的威力。排鼓、通通鼓、马蹄响器、定音鼓、木鼓各用三种不同的音高，相隔不同的时间依次进入。其声部关系类似复调模仿，但每次的节拍数相继递减，时值压缩，紧张度增长，直至高潮。第五段是第一段的重现，铜管和木管的全奏音响强烈、明朗而辉煌。第六段是第二段的紧缩再现，音乐重又回到神秘的气氛中，结尾处加碰铃的弦乐泛音显得飘渺虚幻。

第二乐章，“雅鲁藏布江”。千年万载流淌的江水跳动着浪花，翻卷着波涛，永无止息，由此追溯源远流长的藏族历史文化，溶深邃的思考于写景状物之中。本乐章以一条在运动中不断被发展、装饰的单旋律线条为贯穿材料，或用配器中的“点描法”(同音不同乐器的加点或节奏错落带来的局部旋律加厚和延伸)为这条单旋律添色加彩；或将完整的旋律分为数段，分配给不同乐器演奏，加上复调手法的运用，使旋律线条变得错综复杂，它被染上各种色彩，有如串串珍珠，似断非断、忽隐忽现、若即若离、相互缠绕，汇总为一股粗壮的音流，不断翻滚向前。高潮处，这条旋律的主干用多声部平行和倒影相结合的形式，由辉煌、丰满的铜管奏出，刚强挺拔的气势使人联想到喜玛拉雅山，山水相依、刚柔相济，这正是藏民族典型性格的象征。整个乐章还有另一个结构因素，那就是作为背景的三连音线条。它用泛调性写成，作为主旋律的陪衬，丰富了表现空间，增添了流动感和神秘的色彩。

第三乐章,"日光城"。由于地理位置特殊,拉萨的日照充足,天空格外明朗,是著名的"日光城"。为了表达采风中五光十色的心理感受,表现高原丰富多彩的生活画面,揭示藏民族多层次、多侧面的精神世界,作曲家采用了音乐主题和风格情调多元化的写法,在一个乐章的篇幅内,集中展现了十三个音乐主题。其结构图式如下:



如此众多的主题,并非杂乱地拼凑在一起,其内部仍有严谨的结构布局。代表"日光"的主题A(材料取自第一乐章开头的唢呐、大号筒声)出现三次,位于最重要的首、中、尾部,像三根大的支架,撑起本乐章结构的大厦。作为"小过门"的B出现四次,间插在各段中,在不同主题间起着穿引作用。靠近结尾处的M未呈示新材料,它是I、J两段及第一乐章主题的综合,形成了展开性质的高潮段。N是全曲中唯一最单纯、最富歌唱性的段落,在高潮后出现,起到完满的收束作用。A^2的最后三小节由低音铜管和木管在定音鼓和低音提琴支持下奏出的大号筒音型,与第一乐章开头遥相对应。这些精细的安排,保证了乐曲结构的完整性。这丰富多彩的音乐,编织成五光十色的生命的赞歌,寄托了作曲家对藏族同胞如意吉祥的祝福。

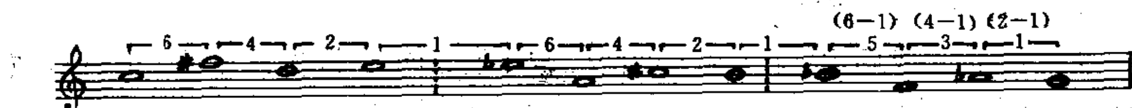
这部作品与《第二交响曲》同获1988年上海市交响音乐发展基金会奖。

第四交响曲 Op.31

为竹笛与22件弦乐器而作的室内交响乐。作曲家在完成《第三交响曲》及唢呐协奏曲《天乐》之后,正在酝酿新的创作构思,得悉瑞士"玛丽·何塞皇后国际作曲比赛"征集参赛作品,便按照参赛要求于1990年5月完成了此曲的创作。数月后评选结果揭晓,这部交响曲获该项比赛(1990年第十六届)唯一的大奖。这是中国作曲家、也是亚洲作曲家第一次获此殊荣。

比赛限定的乐队编制为:第一、二小提琴各6把,中提琴、大提琴各4把,低音提琴2把,共22件弦乐器。另外可以加入一位管乐演奏者。作曲家不仅循此规定,选择了中国竹笛与22件弦乐器的结合,而且还将各声部的乐器数量比

化解为音乐的数列:



在这一序列中，十二音被分割成三个音组，“6、4、2、1”是结构的核心(第三音组的“5、3、1”是由它压缩而派生出来的等差数)，它既源于这部作品特定的艺术形式，又是对这部作品音高材料以及音值、节奏、速度、节拍、力度和音色变化等进行全面控制的基本数列。竹笛的加入，为作品融进了中国民族文化的鲜明色彩，反映了作曲家在应约参赛条件限定下奇特而精巧的构思。

这部演奏时间约为20分钟20秒的单乐章交响曲，采用抽象性的创作思维和写意性的笔触，透过系列化控制的表层，营造了一个色调变化万千的音响客体，为听众提供了可以发挥丰富想象的巨大空间，寓有“万物生于一又归于一”、“从无到有，从有到无”的中国传统哲理，概括了人和宇宙生命过程的普遍规律。音乐既有神秘的意味又鲜明可感。

作为主奏乐器的竹笛，除了发挥传统的演奏技巧外，作曲家为之开拓了许多新的艺术表现的可能性。如有声无音的气息吹奏、口含吹孔弹舌发音、唇击音、噪音与笛音的叠响、无固定音高的自由滑奏及虚幻的远泛音等，丰富了笛子的表现力。为适应不同音乐段落的变化，演奏者换用了低音曲笛、曲笛和梆笛，充分显现了竹笛家族的风貌和华夏音乐的气韵。22件弦乐器的运用有着室内乐特有的细腻感，数控的严密结构与偶然音乐的即兴性、随意性和散文性相结合，使音乐形成有机的整体。为获取新的音色，作曲家将中国民族乐器的吟、揉、绰、注、勾、抹、挑、弹、轮、扫等演奏技法移植到欧洲的弦乐器上，并用特制的“拨子”突出拨奏(pizz.)的音响，收到了很好的效果。各种音色细致入微的变幻和交替，展示了大千世界的生动性和丰富性。

对于这样一部写意而非绘形的、哲理内涵深邃的交响曲，并没有因其曲式结构、旋律、节奏、调性等音乐表现要素与传统交响曲的巨大差别而影响普通听众对它的欣赏和接受。这是因为作曲家不仅在作品的艺术形式上(形)匠心独运、精雕细琢，而且还在民族神韵的表达和情感的投入(神)方面，体现了一位中国作曲家执着的艺术追求。作品在上海、北京等地演出后，在一般听众中产生了强烈的共鸣，同时也赢得了国内外音乐家的高度赞誉。联合国教科文组织所属的国际音乐比赛联合会主席、第十六届瑞士玛丽·何塞皇后作曲

比赛组委会秘书长皮埃尔·科伦布(Pierre Colombo)在给作曲家的信中说:“你的音乐多么使我感动啊! ”

这部作品完成后,为了参赛的需要,曾于1990年春夏排练录音。正式首演于1991年5月8日第十四届“上海之春”交响乐作品专场音乐会,演出地点为上海音乐厅,由上海交响乐团演奏,陈燮阳指挥。担任首演的竹笛演奏家俞逊发在创作过程中与作曲家密切配合,充分发挥了他高超的竹笛演奏技艺。

(王安国)

索　　引

作曲家按国籍、民族分类后再以出生时间先后为序排列[1]

① 本索引所列作曲家一般按其国籍所属归类。有些作曲家国籍先后有变或拥有多重国籍，则在考虑其国籍的同时兼顾其所属民族归类。由于本辞典所收作品截止于本世纪80年代末，且考虑国家形成的渊源关系，故将前苏联作曲家与十月革命前的俄罗斯作曲家列为一类加以编排。

德国

希腊

匈牙利

印度

意大利

日本